







***LENBACHHAUS***

**A CAIXA DOURADA NA *KUNSTAREAL* DE MUNIQUE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA  
FAUP, ano letivo 2013/2014

Luísa Pinheiro Novais Paiva

Orientador: Professor Doutor Carlos Alberto Esteves Guimarães

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela liberdade, paciência e dedicação, por todas as reticências, vírgulas e pontos de exclamação!

Ao Kostya, pela compreensão e por todos os dias estar tão perto.

Ao Jérémy, Francisca e Ricardo, por saberem ouvir.

Ao Professor Doutor Carlos Guimarães pela disponibilidade, críticas e compreensão.

## RESUMO

A presente dissertação aborda e estuda o Museu de Arte Moderna e Contemporânea, particularmente o Museu *Lenbachhaus*, em Munique, situado na área das artes, rodeado por museus de grande interesse histórico, assumindo essa sua localização um papel importante. O pintor Lenbach, admirador da Arte Clássica, decidiu instalar a sua residência e estúdio, o futuro museu *Lenbachhaus*, num local rodeado por museus de Arte Antiga. Assim, são também objeto de estudo dois desses museus, a *Glyptothek* e a *Alte Pinakothek*, ambos desenhados por Klenze, que tiveram impacto na História da museologia mundial.

## ABSTRACT

This thesis discusses and studies the Museum of Modern and Comporany Art, with more focus on the *Lenbachhaus* museum, in Munich, located in the art area, surrounded by museums of great historical interest. Such location took an important role. The painter Lenbach, an admirer of Classic Arts, decided to install his residence and studio, the future *Lenbachhaus* museum, in a setting surrounded by museums of Ancient Arts. Thus, two of those museums are also study objects, the *Glyptothek* and the *Alte Pinakothek*, both designed by Klenze and that had an impact on the World History of museology.



## SUMÁRIO

Agradecimentos	II
Resumo/ Abstract	III
Preâmbulo e objeto	1
Estrutura e Metodologia	4
 Introdução ao tema Museu	 9
 Capítulo 1 - Breve História sobre a fundação da cidade de Munique.	 15
 Capítulo 2 - <i>Kunstareal</i> , o centro artístico de Munique	 31
História e desenvolvimento	33
Glyptothek	41
Alte Pinakothek	51
 Capítulo 3 - A <i>villa</i> de Lenbach	 63
De Residência a Museu	65
Capítulo 4 - Lenbachhaus - O museu	67
Pré-existências	69
Museu da cidade	71
 Capítulo 5 - A caixa dourada de Foster	 77

Catalisador económico e social	79
Localização	87
A realização do projeto - premissas, objetivos e conquistas	93
Espaços de serviços ao público e espaços administrativos	103
Espaços expositivos	105
Espaços de descanso e distribuição	109
Projeto de luz	115
 Capítulo 6 - Considerações finais	 117
 Anexos	 121
Foster + Partners	123
Referências bibliográficas	125
Publicações periódicas	129
Referências bibliográficas online	130
Referências das imagens	132

## **PREÂMBULO E OBJETO**

## PREÂMBULO E OBJETO

A singularidade do museu como obra arquitetónica tem suscitado um debate alargado sobre os conceitos, as formas e as soluções funcionais de cada projeto, pois a integração do edifício no meio urbano e a sua adequação aos conteúdos expositivos dependem da natureza da encomenda programática, dos agentes envolvidos e do papel do arquiteto-autor. Se no século XIX, a arquitetura dos museus se apoiava num conjunto restrito de tipologias com algumas variantes (como museu-palácio e galerias), a partir do Movimento Moderno as possibilidades ampliaram-se. Passou a existir uma nova relação entre a arquitetura e a arte, dando-se valor aos novos materiais que possibilitam novas soluções construtivas e inovadoras.

Na Europa, a evolução da arquitetura dos museus de arte moderna e contemporânea caracterizou-se tanto pela reabilitação de estruturas pré-existentes, como pela construção de novos edifícios. Estes dois cenários abarcam um universo bastante vasto de propostas estéticas e funcionais, destacando-se as diferentes soluções:

- as minimalistas, sendo o museu um contentor despojado, o paradigma do “cubo branco”;
- as que fazem com que os edifícios sobressaíam do contexto urbano, como objetos auto-referentes, escultóricos e cenográficos;
- as que optam por estabelecer um diálogo entre a arquitetura, a arte e a natureza;
- as que privilegiam a simbiose entre o edifício do museu e as obras de arte contemporâneas, entre contentor e conteúdo em que, por vezes, o tema principal é a arquitetura;
- as que elogiam o passado, reinventando os modelos tipológicos do século XIX, fazendo do museu um espaço reconhecível, onde as tradicionais salas de exposições longitudinais, com ilumi-



nação lateral ou zenital, se aliam às atuais tecnologias construtivas e aos sofisticados equipamentos de controlo de luminosidade, de temperatura, de segurança, etc.

O museu que constitui o principal objeto de estudo desta dissertação apoia-se em algumas das soluções anteriores. Elogia o passado; destaca-se do ambiente urbano, devido às suas características estéticas; e a sua arquitetura torna-se peça do museu.

Neste trabalho, optou-se por estudar um museu específico, sendo o objeto principal de análise e de observação escolhido o museu *Lenbachhaus*, localizado em Munique e desenhado pelo gabinete Foster + Partners. Esta escolha foi motivada pela minha integração num estágio nessa cidade, no gabinete Henning Larsen Architects, o que me permitiu visitar, observar, analisar, apreciar e sentir o edifício, de forma mais calma e demorada, sem a pressa imposta por uma visita de turista. O tempo disponibilizado na cidade possibilitou-me, igualmente, uma análise dos edifícios da envolvente do objeto principal que, sendo importantes pela sua localização, são também museus que desempenham um papel de relevo na História da Arquitetura dos museus: a Gliptoteca e a antiga Pinacoteca de Munique, ambas desenhadas por Franz Leo von Klenze. A minha estada em Munique também me permitiu ter acesso a uma vasta coleção de imagens que constituem uma forte componente desta dissertação académica.



## **ESTRUTURA E METODOLOGIA**

## ESTRUTURA E METODOLOGIA

Com a finalidade de encontrar um tema específico para esta dissertação, recolheu-se e organizou-se informação relacionada com o tema *Museus de Arte Contemporânea*, através de bibliografia de várias disciplinas. Pretendeu-se abrir uma discussão sobre o Museu e a sua arquitetura, partindo de uma base organizada que permitisse o desenvolvimento de uma reflexão.

No capítulo 1, fez-se uma síntese dos assuntos lidos e do mais relevante que tem vindo a ser escrito sobre o tema referido, condensando toda a informação estudada, como forma introdutória ao tema geral *Museu*. Este capítulo ajudou também a encontrar um tema principal para o desenvolvimento deste projeto académico.

No capítulo 2, dá-se a conhecer o local onde se situa o museu, objeto principal de estudo deste trabalho, sem se pretender desenvolver um exercício sobre a História da Museologia. Assim, apresentam-se breves informações desde a fundação da cidade de Munique até ao final do reinado de Ludwig I, o rei que mandou construir a área das artes (*Kunstareal*), bairro onde a *Lenbachhaus* se situa.

No capítulo 3, reduziu-se a escala, e passou-se de Munique para a História e evolução da área das artes. Aqui, estudam-se, também, os museus mais importantes da envolvente da *Lenbachhaus* considerados, igualmente, museus ícones na História dos Museus e que tiveram influência na localização do objeto de estudo. É, da mesma forma, pertinente fazer uma análise do espaço através de visitas realizadas e de desenhos de plantas o que contribuirá para se chegar a conclusões sobre problemas e soluções da área urbana em questão, trabalhados neste capítulo.

No capítulo 4, passa-se para o objeto principal desta dissertação, apresentando-se o resultado de um estudo sobre as pri-

meiras fases construtivas da *Lenbachhaus*, desde o início da sua construção até ao seu atual papel como museu da cidade.

No capítulo 5, denominado *A caixa dourada de Foster*, surgem tratados, de forma mais específica e concreta, os espaços externo e interno da arquitetura da nova *Lenbachhaus*. Desenvolve-se a sua integração nas pré-existências e a influência no desenho da cidade. Em relação ao espaço interno são desenvolvidos o programa, a estrutura interna e os seus espaços, o conceito e a estratégia do projeto de extensão, assim como os pontos principais do desenho e o conceito do projeto, como a luz e a arte integradas na arquitetura.

Considerou-se fundamental a integração de imagens e respetivas legendas explicativas para esclarecimento adicional dos textos explicativos de cada capítulo.

No capítulo 6, são apresentadas as hipóteses possíveis de conclusão, como síntese final de estudo dos temas abordados ao longo deste trabalho.

Pretende-se, no final desta dissertação, atingir o objetivo traçado: um trabalho de síntese, sobre a singularidade do museu *Lenbachhaus*, através da abordagem dos temas essenciais de um objeto arquitetónico, partindo de uma escala geral para uma particular, valorizando-se a localização, o conceito presente na arquitetura e os objetos artísticos que pertencem ao edifício e o elevam obra de arte.

*In museums, the real challenge is to discover that perfect balance where the architecture and the art enrich each other - Mario Botta<sup>01</sup>*

---

01 “Architecture for Art-American Art Museums”; 2004; p.7



## **INTRODUÇÃO AO TEMA MUSEU**

## INTRODUÇÃO AO TEMA MUSEU

O museu é um lugar de caracterização das culturas, das sociedades, do tempo e do espaço. É como um arquivo geral que compacta num só espaço todas as épocas, formas e gostos. É um projeto de organização de uma perpétua e indefinida acumulação de tempo, num espaço imóvel pertencente a uma época concreta (segundo Foucault, Michel).

Os ensaios críticos que têm vindo a ser feitos sobre a arquitetura de edifícios culturais procuram perceber quer a pertinência das características estratégicas que se conservam inalteráveis quer as tendências e sentidos das obras internacionais. Os museus são alvo de críticas a propósito e perante a formulação de novos pontos de vista sobre os fenómenos culturais em geral, e sobre a arte em particular. As manifestações críticas sobre o significado e o lugar dos museus, na produção de novos fenómenos culturais e artísticos, vem de há muito tempo e são marcadas por um elitismo aristocratizado.

Com o aparecimento da época industrial, das novas técnicas e tecnologias, a Modernidade e as vanguardas passaram a oferecer uma nova vaga de reafirmação e inovação. Importava, então, explorar novas formas de expressão e novas estratégias culturais, sem que daí resultasse a morte do teatro, do livro, ou da música, ou melhor, dos programas, dos espaços e edifícios que os consagravam como conhecimento e como arte.

André Malraux concebe uma figura de museu utópico permanentemente renovado e atualizado, aberto e universalmente acessível, utilizando a seu favor as novas técnicas da imagem e sua capacidade divulgadora. Este pensador tem uma visão humanista da arte defendendo que todas as pessoas possam ter acesso à arte, em particular, e a todo o conhecimento, em geral. Malraux está, portan-



to, interessado em abrir novos caminhos e perspectivas para a função museal, recusando prender-se a características historicistas presentes ou herdadas. Assim, as funções de recolher, conservar, estudar e divulgar, não são postas em causa, mas servem de suporte à componente inovadora da divulgação, que deveria ser enriquecida pelas novas formas de comunicar.

Por outro lado, e em oposição a Malraux, Douglas Crimp descreve o museu como ruína, como um arquivo morto, sem uso nem futuro, devido às novas formas de comunicação de massas. Considera que a tecnologia emergente remetia para a morte do museu tradicional, pois este seria preterido a favor das novas produções, transformando-se, assim, a tecnologia em inimiga do museu<sup>01</sup>.

O museu continua a afirmar-se como espaço de representação, acolhe qualquer que seja o campo de conhecimento, um conjunto de elementos que referem, refletem, afirmam ou questionam o conhecimento em determinado tempo e circunstância histórica. Os espaços museais são referentes na procura de representação do real, são mediadores na procura das identidades e do autêntico, mas também do novo. Os museus são pressionados para acolherem as expressões que inflectem a procura do sentido profundo das coisas e de elementos que ilustrem a abertura indispensável à criação – produzindo, portanto, novos contributos para o conhecimento. Neste sentido, existe uma classificação do conhecimento e uma procura do novo, invariantes de muitas instituições museais.

Duas outras qualidades do museu são referentes à sociedade. Uma refere-se ao Museu como espaço da utopia, uma vez que existe a predisposição dos espaços museais para acolherem os movimentos regenerativos das ideias, de estados de alma sociais, na procura de um futuro humano melhor, com a busca de um sentido positivo no âmbito coletivo (Museu = catedral), respeitando o passado e construindo um futuro melhor. Os Museus são catedrais da cida-

---

01 Ver autor Carlos Guimarães em *Museus – Arquitectura Ibérica* nº 34.

de contemporânea, pelo seu enorme potencial icónico. O seu papel como elemento definidor do espaço não se esgota na simbologia do próprio edifício.

O outro atributo refere-se ao Museu como instituição cosmopolita, particularidade posta em evidência através da possibilidade de participar e de intervir nas redes de comunicação, sendo um espaço com pretensão de se marcar como efetivo mediador cultural.

Os novos museus, de renovação urbanística, tornam-se lugares de *peregrinação turística ou cultural*<sup>02</sup>, ícones do imaginário coletivo.

Estas qualidades (utopia + cosmopolitismo) distinguem este tipo de equipamentos de outros programas e estratégias culturais.

A polaridade de autores e a sua diversidade de estratégias originou o carácter singular de cada obra, facto que fez com que tivessem acabado as linhas academizantes e de tendência. Agora, passou a aceitar-se a afirmação do gesto criativo, no desenho da imagem do museu, não esquecendo, no entanto, as soluções base para certos tipos de espaço (continuidades tipológicas), que ao longo da História os nossos mestres foram desenvolvendo e aperfeiçoando<sup>03</sup>.

Concretizando os objetivos e os fundamentos das instituições promotoras, dos arquitetos, do público, dos políticos e dos gestores de entidades públicas, a Arquitetura seguiu o seu caminho na formulação de propostas que sinalizassem os novos espaços como património cultural aberto e plural, destacado no espaço urbano.

Devido a esta potencialidade da estética na arquitetura e à sua simbologia, bem como à sua divulgação através dos meios de comunicação, os museus contemporâneos converteram-se no centro privilegiado do consumo cultural das grandes massas, evoluindo,

---

02 Helena Barranha em *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal : da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*.

03 Ver autor Carlos Guimarães em *Museus – Arquitectura Ibérica* nº 34.

assim, a um nível cultural com valores mais laicos, plásticos e populares. Deste modo, detetamos um grande crescimento dos espaços museológicos, que ocorreu na transição do milénio, que, devido à sua mediatização produziu mais expectativas quanto à originalidade dos edifícios. No entanto, este crescimento e, consequentemente, a afluência de público tem motivado transformações nos centros museológicos a nível conceptual, programático e funcional, criando alterações dos modelos de organização interna. O museu deixou de ser só um espaço expositivo, para ser um espaço cultural diversificado, que integra diversos e importantes espaços de socialização, com um espaço expositivo. Verificou-se uma tendência para a diminuição dos espaços de exposição, perante um crescimento das áreas de acolhimento, de lazer, de consumo e de educação. Um grande museu exemplar destas tendências atrativas do público é o Museu Guggenheim em Bilbao, que se fez evidenciar, na História da Arquitetura, pela sua escala e forte impacto urbano. Esta “escultura” converteu-se no símbolo da cidade e no emblema dos museu-espetáculo. É uma obra em que podemos afirmar, com certeza, que a arquitetura tem um papel de divulgação do museu e de atração do público, pela sua singularidade. *Com este edifício (...) a exacerbação da singularidade museal chega ao seu clímax e, porventura, ao começo do seu declive.* - J. Tusell<sup>04</sup>.

Esta mais-valia do original relaciona-se não só com a dimensão simbólica e com o valor material, mas também com a sua singularidade, através da excecionalidade das formas. É aqui que a arquitetura, através de formas originais, inovadoras e atrativas, cujo valor simbólico é reconhecido pela comunidade, contribui para que os museus continuem a ser espaços singulares capazes de atrair multidões.

---

04 BARRANHA, Helena; *Museus de Arte Moderna e Contemporânea - Conceitos, conteúdos, arquiteturas. Das tendências internacionais ao caso português*;



## **CAPÍTULO 1**

### **BREVE HISTÓRIA DA FUNDAÇÃO DA CIDADE DE MUNIQUE**



1. Carta urbanística de Munique e subúrbios de 1888.

## BREVE HISTÓRIA DA FUNDAÇÃO DA CIDADE DE MUNIQUE

Munique foi fundada em 1158. Apesar de pouco precisos, há registos sobre áreas habitadas por monges nos subúrbios da cidade e no seu atual centro, perto do rio Isar. Foi a ocupação realizada por esses habitantes, *Mönche* (monge) que, provavelmente, deu o nome à cidade *München* (Munique). Provas documentais<sup>01</sup> indicam que vários mosteiros foram erigidos na localidade a partir do século VIII.

Para o Bispo Otto I de Freising<sup>02</sup> (1111-1158), Föhring parecia ser a localização ideal para servir de interposto comercial de todos os transportes importantes do “ouro-branco”, o sal. Assim, o Bispo estabeleceu-se nessa localidade em 1140 e mandou construir uma ponte sob o rio Isar, permitindo a ligação entre Reichenhall e Salzburgo, a sudoeste, e Augsburg, a noroeste.

Por volta de 1156-58 as tropas do Duque Heinrich XII (1129-1195), der Löwe (o Leão), da Baviera, invadiram Föhring, destruindo esta cidade e a sua ponte.

Com essa invasão, este ponto importante da passagem do sal foi transferido para 8 km a sul, para uma pequena colónia, chamada *die villa Munichen*, promovida a cidade em 1175, com a construção da sua primeira muralha.

Em 1180, Heinrich perdeu a posse da Baviera e das suas terras na Saxónia, por se ter negado a ajudar Frederick I<sup>03</sup>, na cam-

---

01 Ver autor Paul Wheatley em *Munich, from Monks to Modernity*.

02 Otto I foi bispo de Freising desde 1138 e era também um escritor e historiador.

03 Sacro Imperador Romano-Germânico, conhecido como imperador Frederick Barbarossa (Barba-ruiva).



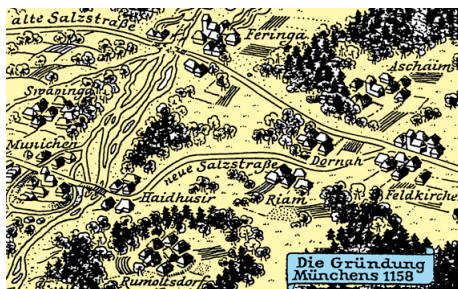


2. Mapa da Baviera de 1794.

1. Reichenhall 2. Salzburgo 3. Augsburg 4. Munique 5. Baixa Baviera 6. Alta Baviera



3. Gravura do transporte de sal na Idade Média.



4. Gravura ilustrativa de 1158 do transporte de sal de Salzburgo, com passagem pela ponte de Munique.



panha italiana de 1176<sup>04</sup>. A Baviera, foi doada a Otto I von Wittelsbach (1120-1183) que se tornou Duque da Baviera. Algumas dinastias mais tarde, os Wittelsbach tornaram-se os governadores incontestáveis da cidade, tendo a região permanecido na posse de vários ramos da família até à Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

O mesmo documento que regista essa perda menciona também que a casa da moeda, a ponte e o mercado, deveriam ser transferidos novamente para Föhring. Muitos historiadores, no entanto, concordam que isto não foi concretizado, porque Munique já estava a começar a florescer economicamente<sup>05</sup>, o que implicou o abargamento do tecido urbano da cidade. Em 1208, é contruído o Hospital Espírito Santo que constitui a primeira extensão da cidade, a oriente.

Em 1250, no mesmo sítio onde hoje se situa a *Frauenkirche*<sup>06</sup>, foi construída uma igreja, sinal de que a população estava a crescer muito rapidamente. Em 1255, a Baviera foi dividida em duas partes, ambas governadas por membros da família Wittelsbach, tendo Munique ascendido a capital da Alta Baviera, governada por Ludwig II *der Streng* (o Severo) (1229-1294).

Devido à sua localização, a cidade de Munique estava repartida por várias dioceses, tendo-se transformado numa cidade católica<sup>07</sup> que, por volta de 1290, já contava com 3 mosteiros: Franciscano, Augustino e de Santo Jakob Anger.

Devido à construção de novos edifícios, às ampliações de outros já existentes e ao crescimento populacional, o Duque Ludwig II mandou construir uma segunda muralha, ampliando, a cidade que, assim, no final do século XIII, já contava com cerca de 10 000 habitantes sendo, então, a cidade mais populosa da Alta Baviera.

---

04      Série de batalhas que se travaram em Itália, através das quais o imperador Frederick pretendia controlar do norte de Itália. A campanha terminou com as suas tropas derrotadas pela Liga Lombarda, em 1176, em Legnano.

05      Ver autor Paul Wheatley em *Munich, from Monks to Modernity*.

06      Igreja de Nossa Senhora.

07      Ver autor Paul Wheatley em *Munich, from Monks to Modernity*.



5. Imagem de Hartmann Schedel, de 1493. Pensa-se ser a imagem mais antiga da cidade. Ilustra o rio Isar e os edifícios mais importantes da cidade. É de notar que a *Frauenkirche* (1494), de arquitetura gótica, ainda não possui as suas cúpulas em estilo renascentista, de 1524.



6. Litografia colorida de 1905. Saudação à Arte e a Munique, cidade da cerveja. Monge, representante dos primeiros habitantes de Munique, vestido com traje de cores típicas bávaras e montado num Leão, símbolo do fundador da cidade: Heinrich XII, der Löwe.



7. Foto do início do séc.XX da *Frauenkirche*.



8. Gravura de autor e data desconhecida da *Marktplatz*.



9. Pintura de autor desconhecido da *Marktplatz* em 1830.



Com este crescimento, aumentaram os impostos na cidade, tendo-se tornado numa das mais caras da Alta Baviera. Em 1280, Munique teve um impulso económico quando lhe foram concedidos privilégios comerciais significativos.

Em 1286, Munique já tinha uma espécie de assembleia, liderada pelas famílias mais ricas da cidade.

Em 1314, Ludwig IV, da casa de Wittelsbach, duque de Munique, foi coroado rei da Germânia e, depois de vencer a batalha de Mühldorf, em 1328, foi eleito imperador do Sacro Império Romano-Germânico, mudando a Casa Real para Munique.

Munique, enquanto cidade maioritariamente cristã, construiu muitos edifícios religiosos, transformando-se num dos maiores centros religiosos e arquitetónicos da Baviera. Durante os séculos XIV e XV, cresceu em resultado do surgimento de novos edifícios importantes, religiosos e culturais, como a *Frauenkirche*<sup>08</sup> e a *Tanzhaus*<sup>09</sup> e por se ter tornado o eixo económico alemão, maioritariamente, devido à comercialização do sal e à iniciação da produção de cerveja pelos monges, em 1328. Este facto proporcionou a atração de outros negócios, como o da seda, o do veludo e do brocado, negociados, vendidos e trocados na *Marktplatz*, conhecida hoje por *Marienplatz*, onde também era possível comprar outros produtos, como alimentos e roupa.

No entanto, nos séculos XIV e XV também se verificou a destruição da cidade, provocada pela peste negra e pelo fogo. A doença invadiu-a 25 vezes, entre 1349 e 1860. Para agravar os problemas, Munique também foi assolada por 6 grandes incêndios ao longo dos séculos tendo grande parte da cidade sido destruída em 1221 e 1327, assim como na primeira metade do século XV (1407, 1418, 1429 e 1434).

O segundo incêndio levou Ludwig IV a estabelecer as pri-

---

08 Igreja de Nossa Senhora

09 Casa de dança.



10. Porta *Sendlingertor*, postal dos finais do séc. XIX.



11. Palácio de Nymphenburg, pintura a óleo, de 1761, de Bernardo Bellotto.

meiras normas de construção, ordenando que se construíssem ruas mais largas e que se substituísse a madeira por tijolos, em futuras construções. Com a reedificação da cidade, esta foi ampliada com o segundo anel, onde foram levantadas as portas da cidade, ainda hoje existentes, como é o caso de *Sendlinger Tor*<sup>10</sup> e de *Isartor*.

Um ano depois do incêndio de 1327, o Imperador Ludwig, que havia mudado de residência devido ao incêndio, regressa a Munique, conferindo-lhe, desse modo, um estatuto importante que possibilitaria a continuação do seu desenvolvimento. Em 1429, depois do 5º incêndio, a cidade foi novamente reconstruída e a fortificação reforçada com uma terceira muralha. É de referir que os incêndios estavam, muitas vezes, relacionados com tentativas de expulsão dos judeus.

Um sinal de prosperidade económica da cidade era visível pelo estabelecimento de um grande número de judeus perto da *Marktplatz* na *Judengasse*<sup>11</sup>, em 1280. Já há muito tempo que eles eram perseguidos em toda a Europa. Em Munique, o primeiro massacre aconteceu em 1285, quando foram mortos de 60 a 150 judeus. Quando a Peste Negra invadiu a Europa, em meados do século XIV, eles tornaram-se no bode expiatório, tendo sido expulsos desta cidade em 1442.

O Período Absolutista foi também bastante importante para o desenvolvimento cultural da cidade. Entre a segunda metade do século XVII e o século XVIII foram construídos diversos edifícios culturais, entre os quais a Ópera (1657), a *Theatinerkirche*<sup>12</sup> (1693) e o Palácio de Nymphenburg (1715). Em 1667 é feita a primeira planta urbanística da cidade<sup>13</sup> e em 1669, começaram a aparecer os primeiros edifícios de habitação multifamiliar.

---

10 *Tor*, significa porta.

11 Ruela judaica.

12 Igreja dedicada a Caetano de Thiene.

13 Não foi encontrada a planta urbanística em questão.





12. Mapa de Munique de 1812.

Legenda:

- |                      |                           |                      |
|----------------------|---------------------------|----------------------|
| 1. Englischen Garten | 6. Marienplatz            | 10. Tanzhaus         |
| 2. Frauenkirch       | 7. Maxvorstadt            | 11. Theatinerkirche  |
| 3. Karlplatz         | 8. Nationaltheater        | 12. Theresienwiese   |
| 4. Königsbau         | 9. Palácio de Nymphenburg | 13. Virktualienmarkt |
| 5. Ludwigvorstadt    |                           |                      |

No início do século XVIII, devido a um grande número de edifícios serem religiosos, cerca de 25%, alguns foram mandados destruir e os seus tesouros, documentos, livros e obras de arte foram enviados para o arquivo central de Munique ou para bibliotecas da Baviera. Penso que isto se deveu à vontade de melhorar e atualizar o plano urbanístico, assim como ao aumento dos residentes de Munique. É interessante saber que estas mudanças urbanísticas foram bem aceites pela generalidade da população, ao passo que quando ocorreram alterações de tradições religiosas, como a proibição de algumas procissões e o desaparecimento de alguns feriados religiosos, houve grandes revoltas e distúrbios, resultando na prisão de mais de uma centena de pessoas. As novas leis também baniam os direitos especiais de cidadãos religiosos e o catolicismo deixou de ser um pré-requisito para a fixação de alguém na cidade. Foi devido a estas novas leis que em 1800 começou a haver uma grande massa de Protestantes a fixar-se na cidade, o que não foi bem aceite pelo resto dos habitantes católicos.

Nos finais do século XVII foi construído o *Englischen Garten*<sup>14</sup>, um parque verde nas margens do rio Isar, mandado erguer por Karl Theodor, ainda hoje, um dos jardins mais populares que existem em Munique.

Em 1791, o príncipe Karl Theodor mandou destruir as muralhas da cidade e grande parte das suas portas, declarando Munique uma *cidade aberta*. Com isto, Karl Theodor não teria de publicar um novo decreto sobre o direito dos trabalhadores que residiam fora do limite das muralhas. Além de que a antiga área ocupada pelas muralhas se tornava propriedade mobiliária e não seria preciso pagar certos impostos à cidade e a membros da assembleia. Foi por isto que muitos dos seus membros se opuseram à demolição das muralhas<sup>15</sup>.

---

14 Jardim inglês.

15 Ver autor Yair Mintzker, em *The Defortification of the German City*.





13. Foto de 1890 do *Virktualienmarkt*, mercado da cidade.



14. Fotografia de 1860. Königsbau à esquerda e Nationaltheater à direita.



Antes da morte de Karl Theodor (1795), foi mandada construir a *Karlsplatz*, praça adjacente à *Karlstor*.

Em 1800, a cidade foi invadida pelas tropas francesas. No entanto, num ato de defesa, com medo de ver Munique destruída pela Áustria e temendo a repetição do massacre de 1705<sup>16</sup>, Max Joseph, na altura ainda Duque, fez uma aliança com a França que parecia sair vitoriosa da guerra. Assim, foi feita uma coligação com Napoleão que, a 1 de Janeiro de 1806, fez da Baviera um reino e de Munique a sua capital, tendo nomeado Max Joseph, o primeiro de 6 reis da Baviera, com o nome de Maximilian I. Esta união com Napoleão salvou diversas vezes Munique das invasões austríacas. Sempre que necessário as tropas franceses vinham em auxílio da cidade alemã para expulsarem as tropas invasoras<sup>17</sup>.

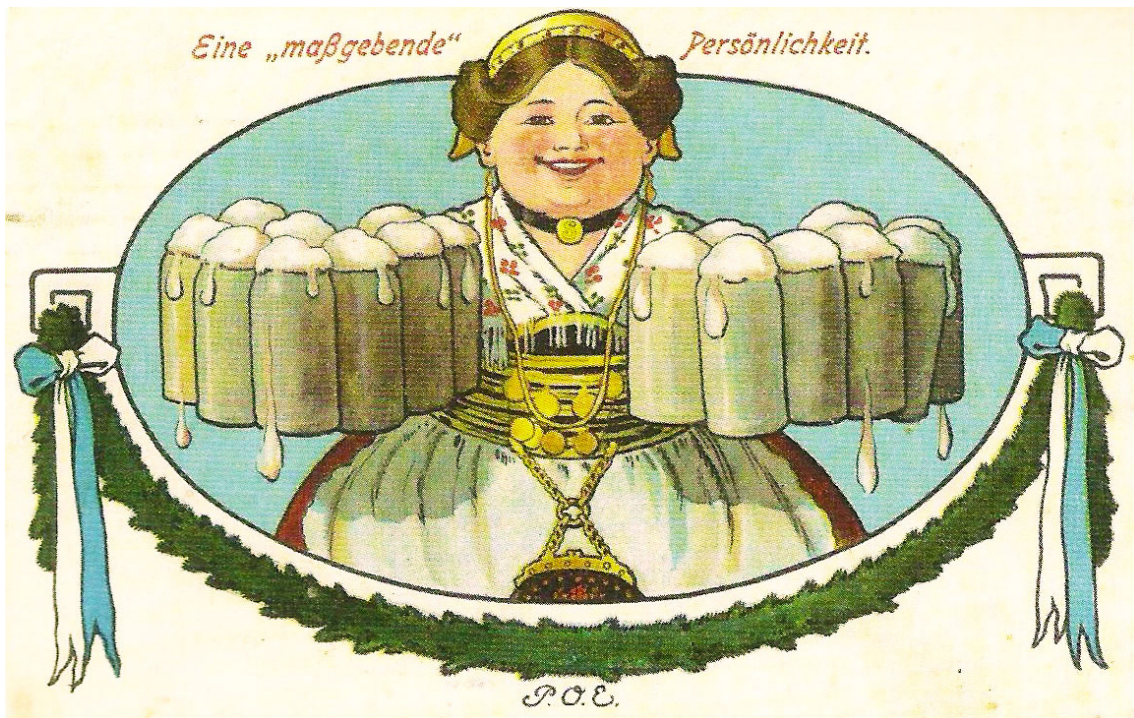
Em 1812, com os franceses a perderem a guerra, Munique, que tinha tido várias vezes Napoleão como salvador, via-o, então, como um motivo para mais desastres. Assim, afastou-se da França e juntou-se à aliança antifrancesa com a Rússia, a Áustria e a Prússia que se encontrava em ascensão.

No início do século XVIII, Munique tornou-se numa atração para estrangeiros notáveis no campo da ciência e principalmente para estrangeiros notáveis no mundo das artes, apesar de, inicialmente, eles não terem sido bem recebidos pela população geral. Na verdade, Munique foi-se desenvolvendo progressivamente ao longo dos séculos no mundo das artes, tornando-se numa verdadeira e maravilhosa capital das artes, uma das mais importantes de toda a Europa, atraindo nomes famosos oriundos de todos os pontos do

---

16 A Áustria ocupou a Baviera entre 1705 e 1715. No primeiro ano desta ocupação, um grupo de camponeses armados apenas com ferramentas agrícolas entrou em Munique para protestar contra o regime austríaco. Foram traído por um dos seus membros que vendeu a informação ao inimigo, resultando num massacre, em Sendling, de mais de 1000 pessoas. Este é conhecido também pela noite do massacre de Sendling (*Sendling Mordweihnacht*).

17 Ver autor Paul Wheatley em *Munich, from Monks to Modernity*.



15. Litografia de cor de 1906.

Empregada autorizada do *Oktoberfest*, com canecas de cerveja e traje típico da cidade. O traje é usado pelos residentes de Munique não só nas festas populares, mas também durante os fins de semana. O *Oktoberfest* em Munique é a maior festa popular do Mundo. Realizada desde 1810 no *Therensiewiese* e todos os anos tem mais de 6 milhões de visitantes.



16. Theresienwiese, gravura de 1870



Mundo.

Os dois primeiros soberanos da Baviera foram de grande desenvolvimento para a cidade, que viu serem construídos os primeiros subúrbios, *Maxvorstadt*<sup>18</sup> e *Ludwigvorstadt* e diversos edifícios culturais. Durante o mandato do primeiro rei, Maximilian I (1806-1825), foram construídos o teatro nacional (Nationaltheater), a Residência do Rei (Königsbau) e o maior mercado da cidade (Viktualienmarkt), ainda hoje ativo. No entanto, foi o seu filho, o rei Ludwig I (1825-1848) que teve um papel mais importante para o desenvolvimento da cidade, tanto no seu reinado, como no reinado do seu pai, pois tornou a cidade rica em arte e conhecida pelas suas coleções e museus.

Com o casamento do segundo rei da Baviera, Ludwig I, com Therese, em 1810, surgiu o primeiro *Oktoberfest*<sup>19</sup>, uma festa para a população em celebração do seu casamento.

Ludwig I foi responsável pela fundação da Universidade *Ludwig-Maximillan-Universität* e pela construção da área artística, a *Kunstareal*, onde mandou construir a *Glyptothek*<sup>20</sup> e a *Alte Pinakothek*<sup>21</sup>, ambos edifícios que tinham o objetivo de albergar as obras de arte das suas coleções privadas, que tinha vindo a colecionar ao longo dos anos, desde príncipe, à revelia do pai. O colecionismo de obras de arte era então visto como um capricho, não era entendido como cultura e, por isso, era considerado pela nobreza e pelo povo em geral, como um desperdício de dinheiro.

A arquitetura neoclássica que Ludwig I promovia foi posta em prática por Leo von Klenze (1784-1864) na *Glyptothek*, *Pi-*

---

18 *Vorstadt*, significa subúrbio.

19 *Oktober* (Outubro) *fest* (festa) agora é conhecida pela festa da cerveja e é realizada anualmente, em Setembro, no *Theresienwiese*, atraindo turistas de todo o Mundo.

20 Museu de escultura.

21 Antigo museu de pintura.

*nakothek* e *Propyläen*<sup>22</sup> e também na *Antikensammlung*<sup>23</sup> de Georg Friedrich Ziebland (1800-1873). Esses edifícios foram construídos na *Königsplatz*, praça de homenagem do rei Ludwig I às artes antigas. O objetivo do rei não era meramente estético, uma vez que ele pretendia criar uma cidade que transmitisse poder político e financeiro.

*I will make Munich a city that everybody who wants  
to know Germany must know*<sup>24</sup>

Enquanto os artistas, os arquitetos e os construtores estavam a beneficiar largamente das ideias do rei de criar uma cidade neoclássica, a população sentia-se marginalizada pela ação governativa do rei que se opunha às políticas liberais e ao Protestantismo<sup>25</sup>. Com a *Münchner Bierrevolution*, em 1844 (uma onda de protestos contra a taxa da cerveja), seguida da Revolução de 1848, o povo protestou e manifestou-se exigindo melhores condições de trabalho e mais liberdade de expressão<sup>26</sup>. Ludwig I continuou com a sua posição e, não disposto a governar como um monarca constitucional, nem a prescindir da sua amante<sup>27</sup> Lola Montez<sup>28</sup> (1820-1861), abdicou do trono a 20 de Março de 1848, dando o lugar ao seu filho mais velho, Maximilian II (1848-1864).

---

22 Do grego *Propylaea*, significa porta monumental. A de Munique é uma cópia da entrada da *Acropolis* de Atenas.

23 Coleções de antiguidades.

24 Ludwig I, em *Munich, from Monks to Modernity*, p. 20.

25 Ver autor Paul Wheatley em *Munich, from Monks to Modernity*.

26 Ver [http://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCnchner\\_Bierrevolution](http://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCnchner_Bierrevolution)

27 Relação extraconjugal.

28 Lola Montez (1820-1861), cujo verdadeiro nome era Eliza Rosanna Gilbert foi bailarina e atriz nascida na Irlanda que se tornou célebre como bailarina exótica. Exercia a sua influência junto do rei, o que a tornou impopular perante a população. Ludwig tornou-a condessa de Landsfels, em 1847.

## CAPÍTULO 2

### *KUNSTAREAL,* O CENTRO ARTÍSTICO DE MUNIQUE



## KUNSTAREAL DE MUNIQUE

### HISTÓRIA, DESENVOLVIMENTO

*A história demonstra que os equipamentos sempre estiveram ligados a uma ideia de representação, de monumentalidade. Foram, ao longo dos tempos, os espaços onde a comunidade se revia, de tal modo que a sua formalização expressava claramente um “Zeitgeist”, espírito do tempo, que era entendido por todos<sup>01</sup>*

O museu é descrito de diversas formas, dependendo da época histórica. A constituição dos museus remonta ao período helenístico, todavia o seu auge ocorre no Renascimento, animado pelo gosto da Antiguidade Clássica. Os museus, tal como os entendemos hoje em dia, nasceram apenas no século XVIII. Eram então considerados lugares de memória, espaços de regresso ao passado, de coleções de História e de caracterização das sociedades. Atualmente são considerados instituições com diversas funções e programas, sendo específicas para a valorização, guarda e mostra de objetos.

No século XVI, tempo de mudança de mentalidades e de inovação, o primeiro espaço concebido especialmente para a exibição de peças de arte foi uma estrutura desenhada por Bramante, por volta de 1508. Esta, adjacente ao palácio do Papa Innocenzo VIII<sup>02</sup>, era um edifício aberto que expunha estátuas famosas, ao ar livre. Na segunda metade do mesmo século, e motivadas pelo espírito renascentista, aparecem diversas ideias novas e modernas para a época, como o uso da palavra “museu” que começa a surgir de forma mais vulgar. Apesar de este termo já ter sido usado na helenística Alexan-

---

01 em BARRANHA, Helena; *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*.

02 no *Cortile del Belvedere*, em Roma.





18. Antiquarium de Munique.



19. Galeria Uffizi, Florença.



20. Museu do Louvre.



21. Villa Medici, Roma.



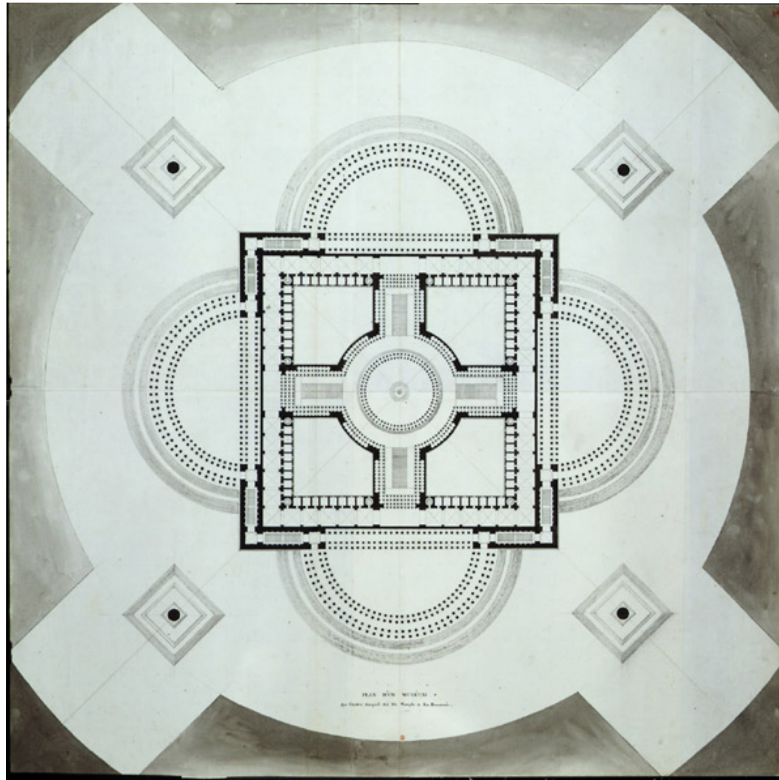
dria passa então a ser aplicado a todo o “recinto” artístico e à biblioteca. Também começam a ser construídos vários edifícios privados com o nome de *museu*, que albergam coleções privadas de pintura e de escultura.

Em 1574, Buontalenti converteu a parte este do edifício *Uffizi* numa galeria de trabalhos de arte aberta a um público restrito. De facto, era tão frequente as galerias serem utilizadas para exposição de estátuas que “galeria” se tornou sinónimo de “museu”, primeiro em França e depois em Itália. Por essa altura, foram construídos diversos edifícios em forma de galeria e diversas galerias foram adicionadas a *villas* e a palácios. Foi o que aconteceu, por volta de 1570, em Mântua, no *Palácio Gonzaga*, onde foi feita uma galeria para estátuas; o mesmo se verificou na *Villa Medici* de Roma, por volta de 1580, que recebeu uma galeria também para esculturas do mesmo género; e também pela mesma altura, em Sabbioneta, com a construção de uma galeria de estátuas com aproximadamente 90 metros de comprimento, de Vespasiano Gonzaga. No entanto, a galeria mais ambiciosa da altura foi, sem dúvida, o *Antiquarium* de Albrecht V da Baviera, em Munique, de 1569-1571 cujas plantas foram feitas por Strada, execução por Wilhelm Egkl e decoração interior por Friedrich Sustris. A sala, que tinha aproximadamente 60 metros de comprimento e era coberta por abóbadas, foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial, mas foi reconstruída, posteriormente.

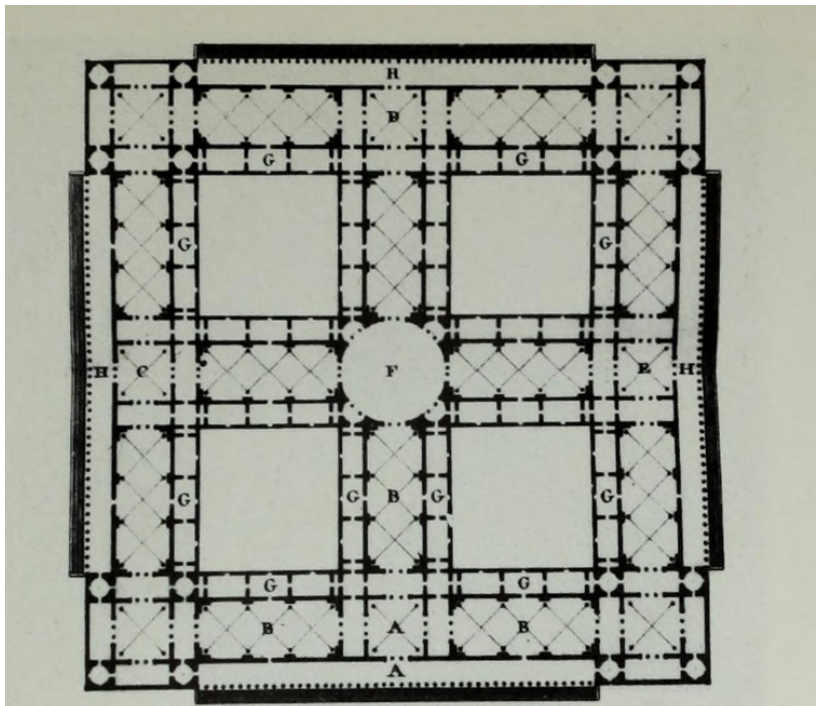
Algumas das ideias iluministas que vão estar presentes na origem da Revolução Francesa (1789-1799) são as mesmas que estão por trás da criação dos primeiros museus<sup>03</sup>. Os Museus Nacionais, criados numa época de ascensão da burguesia, encontram na tipologia dos palácios a sua primeira forma de expressão arquitetónica. Muitas vezes, os próprios palácios eram transformados em museus. O exemplo mais notório é o Museu do Louvre, em Paris, instalado no então palácio real, em 1793.

---

03 No sentido pré-moderno do termo, como o entendemos hoje em dia.



22. Projeto de Étienne-Louis Boullée, 1783.



- |                                |                                                 |
|--------------------------------|-------------------------------------------------|
| A. Varanda e vestíbulo;        | E. Salas de arquitetura                         |
| B. Salas de exposições anuais; | F. Sala de reunião                              |
| C. Salas de pintura;           | G. Gabinetes dos artistas/ corredor alternativo |
| D. Salas de escultura;         | H. Entradas específicas                         |

23. Projeto de Durand para um museu, 1802-1809.

Desde pelo menos a Roma Antiga, houve arquitetos que se dedicaram a teorizar sobre arquitetura. A leitura dos principais tratados de cada época ou a ausência dos mesmos dão uma noção da evolução e transformação por que passou a arquitetura.

Os primeiros projetos de museus são apenas intenções teóricas sem qualquer vínculo a encomendas feitas. Entre os principais teóricos está Étienne-Louis Boullée (1728-1799) que, no seu livro *Architecture, essai sur l'art* (1783), aborda a relação da arquitetura com a arte e apresenta modelos de projetos para diversos fins. Entre eles, apresenta o de um museu, onde demonstra que a função do museu ainda não tinha sido pensada. Este projeto é o único do seu livro que não vem com uma descrição detalhada sobre o seu caráter e programa. O museu de Boullée apresenta grandes áreas, com espaços inadequados à escala humana. É organizado com dois eixos de simetria e não indica que tipo de obras abrigaria ou como essas seriam expostas nesses espaços imensos, praticamente compostos por colunas e cobertura<sup>04</sup>.

Outro teórico de grande importância foi Durand que, em *Précis des leçons d'architecture*, editado em 1819, define com mais precisão os museus. A planta para o projeto de um museu genérico de Durand é um grande quadrado que tem dentro uma cruz grega, cujos quatro braços emergem de uma sala central circular. Cada um desses braços é destinado a uma das três artes e a restante a exposições. Todas estas salas estão dispostas de igual modo, por naves centrais e naves laterais, com janelas semicirculares localizadas o mais alto possível, com o intuito de fornecerem uma boa iluminação às naves<sup>05</sup>. O texto que suplementa o projeto do museu também deixa a seguinte mensagem: *Em grandes cidades é possível haver vários museus onde podem ser apresentados, nuns, os mais raros produtos da natureza, noutros, as obras principais das Artes. Nas cida-*

---

04 Ver o autor Nikolaus Pevsner em *A history of building types*.

05 Idem.

*des menos importantes um só museu pode servir estes diferentes propósitos. Para poupar dinheiro, até se pode conjugar a biblioteca com ele.*<sup>06</sup>. Durand diz também que o museu é como a biblioteca *uma casa pública de tesouros*<sup>07</sup>, mas a diferença entre eles é que a biblioteca serve exclusivamente um objetivo, enquanto que o museu tem de exibir trabalhos de diferentes áreas e características. Por isso, deve haver diferentes entradas para diferentes espaços. É importante destacar essa associação com as bibliotecas, porque ela explica o carácter educativo que predominava nos primeiros museus. Estes vieram substituir as catedrais na função de *bíblia pauperum*<sup>08</sup>, dentro da ideia de que a visão do Belo conduziria à ideia de Bem. No entanto, essa função educativa era mais literal, pois os museus eram verdadeiras escolas onde os aprendizes montavam os seus *ateliers* e passavam dias inteiros a copiar telas.

Durand não era o único a defender que os museus deveriam evidenciar preocupações estéticas e estratégicas. Pierre-Adrien-Pâris, em 1809, desenhou um plano para a alteração do Museu Pio-Clementino, tentando regularizar a sequência das salas e removendo projeções e concavidades, em favor de massas severamente cúbicas. Provavelmente ao mesmo tempo, surge o seu desenho de um museu que, segundo ele, reúne tudo o que se encontra nos estudos da ciência e das artes, incluindo uma biblioteca<sup>09</sup>. Era um projeto grandioso e completamente utópico que consistia num pátio circular conectado por 16 galerias radiais, inspirado no desenho dos hospitais franceses, com uma galeria anelar da qual se estendiam 4 braços curtos, na direção principal. Estes braços eram flanqueados por pátios quadrados e o conjunto estava inscrito num quadrado

---

06 Durand em: PEVSNER, Nikolaus; *A history of building types*, pág.122. (tradução do autor).

07 Idem, pág.122. (tradução do autor).

08 “Bíblia dos pobres”, conjunto de imagens que retratavam as narrativas bíblicas, de forma ilustrativa. As imagens estavam em grande plano apenas com um breve texto.

09 Ver o autor Nikolaus Pevsner em *A history of building types*.

com cantos em nicho. No entanto, este museu utópico não foi divulgado e foi seguido de uma publicação, no *Traité de l'architecture*, de um projeto de Claude-Jacques Toussaint, inspirado em Durand, mas definitivamente mais fraco na execução. Muito mais espaço é ocupado por salas académicas e ainda mais por galerias para exposições. No entanto, o interessante deste projeto é que Toussaint esclarece os seus leitores acerca da finalidade de cada sala individual, o que os seus predecessores tinham omitido. Em 1814, foi feito um concurso pela *École Nationale des Beaux-Arts* para desenhar um museu, sendo o primeiro prémio atribuído a Charles-Henri Loundon e Louis-Nicholas-Marie Destouches e o segundo prémio a Louis-T-J Visconti. Todos estes pupilos de Percier eram autores de desenhos imponentes. No entanto, já não eram revolucionários em termos estilísticos, como se pode verificar pelo facto de os elementos tectónicos serem menos radicais e mais clássicos. Uma inovação comum a todos estes desenhos do concurso, era o caso de as estátuas, e mesmo os quadros, estarem sinalizados no desenho, o que significava mais um passo à frente da indicação da função das salas, feita por Toussaint<sup>10</sup>.

Nas primeiras décadas de Oitocentos, inúmeros projetos são publicados e divulgados, traduzindo a importância que Roma desempenhava na Museologia Europeia, num tempo marcado pelo domínio político-militar parisiense e pelas suas inovações revolucionárias. Apesar disso, foram arquitetos alemães que codificaram a Arquitetura do museu, através das suas obras construídas na Alemanha, sendo um dos mais relevantes Leo von Klenze, que construiu os seus museus mais importantes em Munique, na *Kunstareal*<sup>11</sup>

---

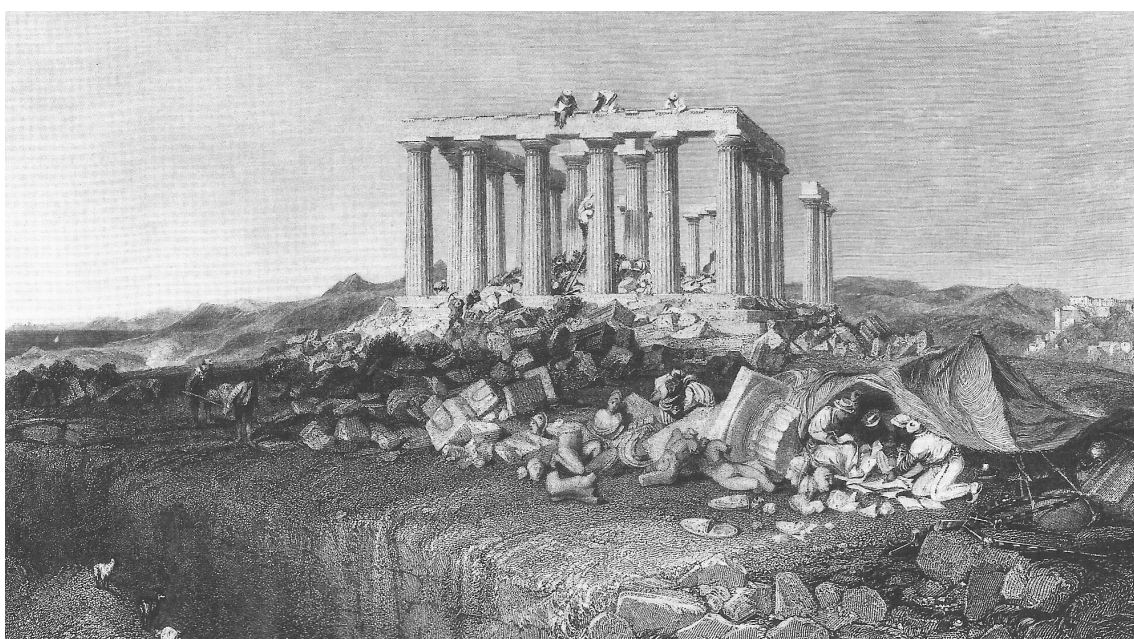
10 Ver o autor Nikolaus Pevsner em *A history of building types*.

11 Área das Artes.





24. *Glyptothek*, foto atual.



25. Vista do templo de *Aegina* durante as escavações. Gravação em metal por Robert Brandard.



26. *Aeginetans*, organização do séc. XIX das estátuas do grupo Oeste do templo. Restauro de Bertel Thorvaldsen.

## GLYPTOTHEK

O rei Ludwig I<sup>12</sup> foi um grande admirador da Antiguidade Clássica e teve grande influência no desenvolvimento da capital da Baviera, enquanto cidade ligada à cultura. Manteve sempre uma posição de destaque em relação à arte, considerando que esta deveria poder ser admirada e apreciada por todos. Decidiu, assim, fazer de Munique a capital germânica das artes de modo que, segundo palavras dele, nenhum viajante fosse capaz de partir da Germânia sem a ter visitado<sup>13</sup>.

Até inícios do século XVIII, os museus eram privados e admirados apenas por grupos restritos, tendo sido a *Glyptothek*<sup>14</sup> o primeiro museu destinado à generalidade do público e mandado construir pelo ainda príncipe Ludwig, para que o povo da Baviera pudesse apreciar o mundo antigo das artes.

Depois de ter comprado as esculturas dos frontões de *Aegina*, em 1812, originalmente destinadas à cidade de Londres, o monarca decidiu mandar construir um museu que fosse digno de mostrar as suas coleções de escultura clássica<sup>15</sup>. Para este efeito no ano seguinte, o seu conselheiro de arte, o arquiteto Haller von Hallerstein, contactou com os que eram, na sua opinião<sup>16</sup>, os melhores arquitetos para que desenhassem o tal edifício, que deveria ser em estilo grego puro, com um pórtico de colunas caneladas da ordem dórica.

---

12 Ludwig I rei de 13 de Outubro de 1825 a 20 de Março de 1848.

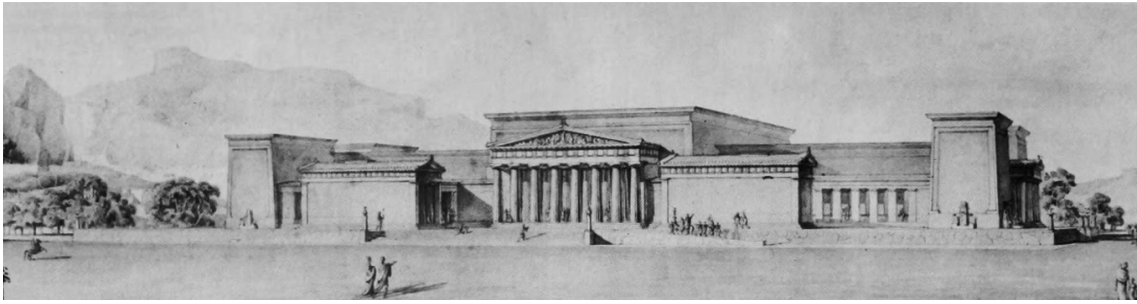
13 Ver autor Raimund Wünsche em *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*.

14 *Glyptothek* (Gliptoteca) significa museu de escultura e tem origem nas palavras latinas *Glyphein* (esculpir) e *Theke* (caixa).

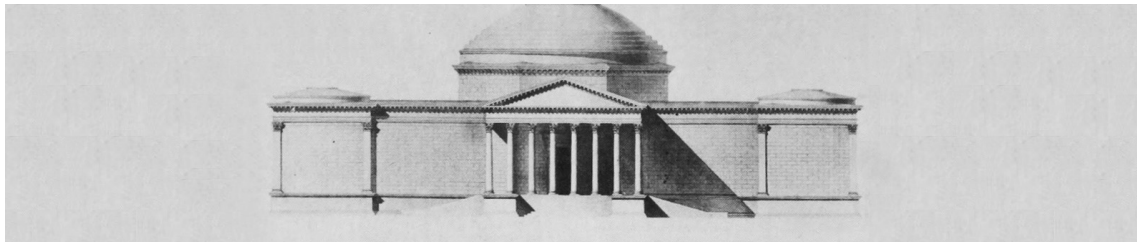
15 Ludwig I começou a adquirir secretamente as suas coleções, nos mercados de arte de Itália e da Grécia, quando ainda era príncipe, escondendo esse facto do povo e do seu pai, pois a arte era algo que ainda não era compreendido na sua época.

16 Ver autor Raimund Wünsche em *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*.

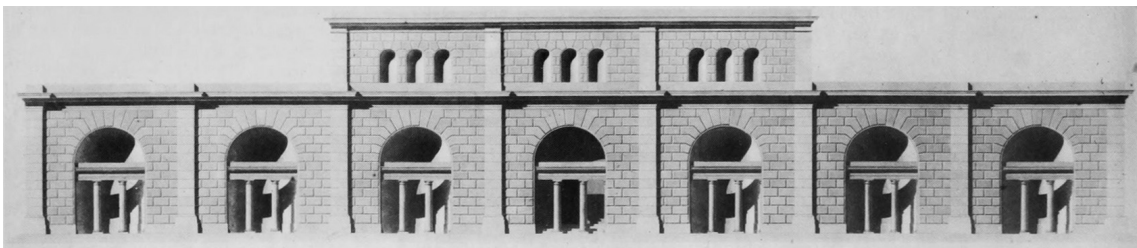




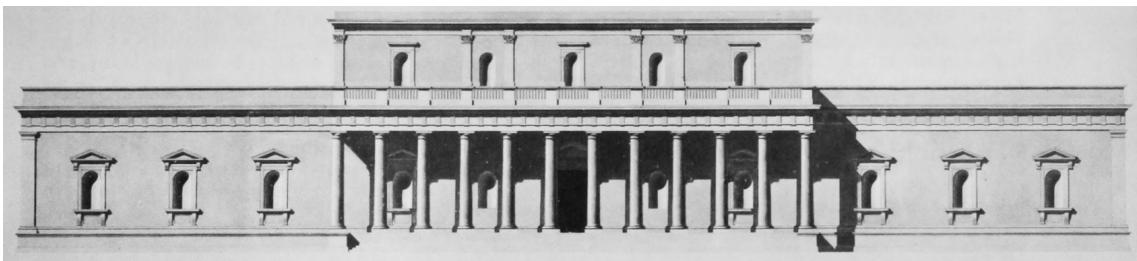
27. Projeto de Haller von Hallerstein para a *Glyptothek* de Munique, 1813.



28. Projeto de Karl von Fischer para a *Glyptothek* de Munique, 1808-1811.



29. Projeto de Leo von Klenze para a *Glyptothek* de Munique, versão romana, 1815.



30. Projeto de Leo von Klenze para a *Glyptothek* de Munique, versão renascentista, 1815.



31. Projeto de Leo von Klenze para a *Glyptothek* de Munique, versão construída, foto de 1938.



Ao mesmo tempo, a Academia das Artes, a mando de Ludwig, abriu um concurso que foi divulgado em Fevereiro de 1814<sup>17</sup>.

Em resultado dessa competição, em 1816, foram escolhidos 3 projetos finais, de Fischer, de Haller e de Klenze. O de Fischer apresentava um pórtico de 8 colunas coríntias e uma cúpula ao centro, visivelmente derivada de Durand. O de Haller tinha uma sucessão de projeções e reentrâncias, um pátio interior e uma rotunda atrás dele, tornando-se, assim, muito pesado tanto em termos de planta como de fachada<sup>18</sup>. Klenze foi aquele que se distinguiu através da apresentação de uma única organização e concepção interna do edifício, oferecendo, no entanto, três opções de estilos diversos para a sua fachada e para o seu volume exterior, através dos projetos de inspiração grega, romana e renascentista<sup>19</sup>. De facto, no museu, o programa é representado pela planta interna e pela sua organização dos espaços, deixando aos outros elementos definidores da arquitetura uma margem de liberdade de escolha de expressões formais, havendo, assim, várias possibilidades de resposta aos imperativos de gosto e à noção de monumentalidade por parte do monarca.

A versão escolhida e construída (1816-1830), a renascentista, haveria ainda de sofrer algumas modificações que se refletiram na adoção de um pórtico e frontão neoclássicos, acentuando uma aura de templo, onde a arte era apresentada “como deusa, objeto de culto e admiração”<sup>20</sup>.

Desta forma, Klenze não só ganhou o concurso como a confiança do ainda príncipe Ludwig. Viu, a 23 de Abril de 1816, o início

---

17 O rei informou Haller, em privado, que o edifício deveria ser equipado para festivais noturnos, para concertos e também deveria incluir um departamento de cozinha e confeitaria.

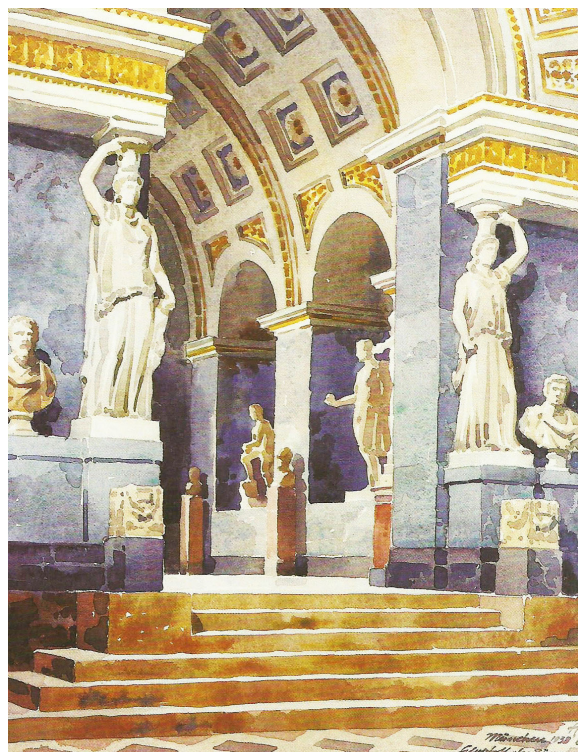
18 Ver o autor Nikolaus Pevsner em *A history of building types*.

19 Os 3 desenhos eram inspirados em diferentes personagens: o grego em Platão, o romano em Ovídio e o Italiano em Tasso.

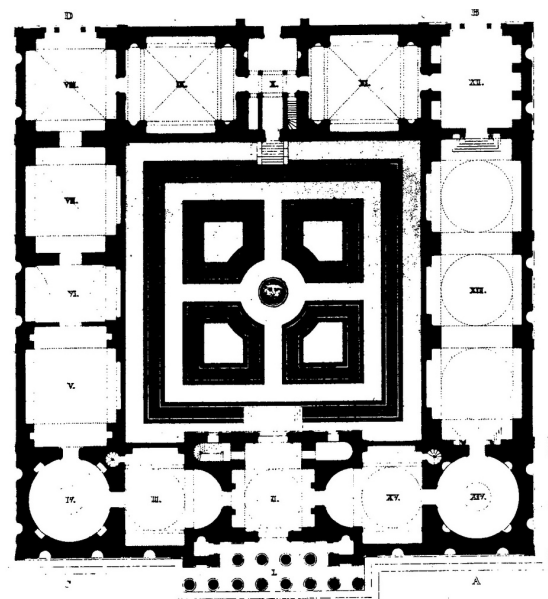
20 Ver o autor Carlos Guimarães em *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova*.



32. Vista da ala Oeste (V.) e no fundo a sala de *Aeginetans* (VII.). Aguarela de Wilhelm August Hahn, 1938.



33. Vista para sala romana (XII.) da sala de Troia (XIII.), hoje a sala de Alexandre. Aguarela de Wilhelm August Hahn, 1938.



34. Planta da *Glyptothek*. I - XV sentido da visita. O programa do edifício alia-se à ideia de harmonia entre a arquitetura e as esculturas. Estas foram colocadas de maneira a darem ênfase às vistas entre as diversas salas e as maiores foram dispostas no final dos eixos mais longos. Quase todas as estátuas foram encostadas às paredes, cujas cores serviam de pano de fundo para o realce das esculturas. Foram também arranjadas simetricamente, consoante o seu formato e tipologia. A organização em pares era a preferida.



35. Sala egípcia. Aguarela de Wilhelm August Hahn, 1938.

da construção do edifício que projetara e assistiu à sua conclusão em 1830.

Ludwig, além de Haller, tinha outro conselheiro artístico, o pintor, escultor e arqueólogo Johann Martin Wagner, que vivia em Roma a quem o monarca pediu, em 1815, um relatório com as suas ideias sobre um possível museu de escultura antiga. Prontamente, Wagner sugeriu um projeto apenas com uma sala ampla, para a escultura de *Aegina*, devendo as restantes salas ser de tamanho mais reduzido, onde se pudessem expor três ou quatro peças, em cada uma, organizadas iconograficamente, apenas com luz setentrional. A arquitetura interior deveria ser modesta, pois os ornamentos e as cores alegres e vibrantes, danificariam a perceção das obras expostas. O chão não poderia ter padrões e as paredes deveriam ser de um cinza-amarelado. A filosofia das ideias de Wagner é explicada em 3 pontos: primeiro, quando se visita um museu de escultura antiga, é para se ver e admirar as esculturas; segundo, uma pessoa reconhece o mérito e o talento de um arquiteto pela funcionalidade do edifício; terceiro, deve dar-se mais valor à utilidade do que à beleza no caso de as duas não se poderem unir. No seu memorando<sup>21</sup> afirma ainda que o mármore polido era uma atração só para as pessoas vulgares.

Klenze era de uma opinião oposta à de Wagner. No entanto, Ludwig, tal como Wagner, era a favor de uma arquitetura grandiosa para todas as partes do edifício<sup>22</sup>.

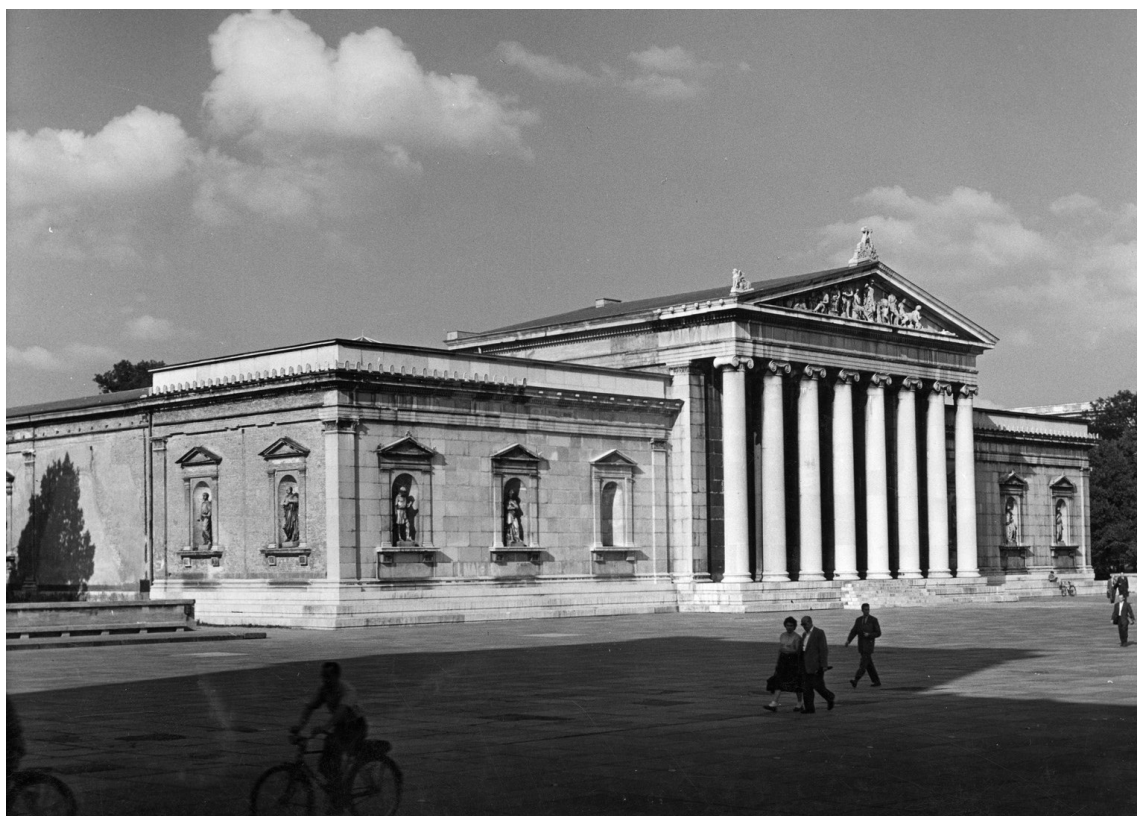
A intenção de oferecer um carácter sagrado ao edifício é enaltecida pela sua implantação como peça autónoma, monumental,

---

21 Ver Raimund Wünsche em *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*.

22 Klenze refutou a argumentação de Wagner com os seguintes pontos: primeiro, e relativamente à exclusividade da luz nortenha, um museu não era um local para os artistas serem treinados, mas sim um espaço para mostrar inúmeros tesouros de arte destinados a todo o tipo de pessoas, independentemente da sua condição social; segundo, o interior deveria ser simples, para que esses visitantes se sentissem dignos desses valiosos objetos artísticos; terceiro, o projeto de interiores deveria proporcionar sentimentos de prazer na visualização das obras.





36. *Glyptothek* antes da sua destruição durante a Grande Guerra.



37. A sala de Troia (XIII.), antes da sua destruição. Hoje, a sala da *Aeginetans*, lado este.



38. Sala do bronze e das peças decorativas coloridas (XIV.). Cúpula decorada, com luz zenital.

definidora de percursos, cujas paredes cegas exteriores, reforçam o carácter “sagrado” do seu interior, que só é revelado aquando da entrada do visitante, para uma observação meditadora, mas também de fruição que a contemplação da arte deverá proporcionar.

O exterior renascentista conjuga-se com um tratamento neo-clássico do interior, representado por uma temática decorativa de frescos e pavimentos de motivos geométricos, proporcionando ao visitante de qualquer classe social uma satisfação na visita ao museu. Klenze eliminou por completo qualquer tipo de espaço secundário, organizando todas as salas *en suite*. As rotundas recebem luz zenital, enquanto que as galerias recebem luz através de janelas que abrem para o pátio interno.<sup>23</sup>

Este tratamento exuberante do interior do edifício, tanto a nível decorativo, como a nível de luz, vai estar no centro das discussões de historiadores de arte que iniciam um debate sobre o papel da arquitetura e a sua interferência na apreensão das obras expostas. Este assunto está materializado em vários museus da área das artes de Munique, sendo a *Lenbachhaus* um dos exemplos atuais.

No interior, na sala de entrada, encontrava-se um friso com os nomes de Ludwig, Klenze e de Cornelius<sup>24</sup>. Ludwig chamou este artista em 1818, a Munique, para pintar frescos nas salas estatais, situadas na parte traseira da *Glyptothek*, com a intenção de reavivar essa técnica na cidade. A existência dessas salas estatais na *Glyptothek* para sessões judiciais era uma característica já existente nos antigos museus e galerias. As salas da *Glyptothek* foram organizadas cronologicamente e não tipologicamente, como Wagner pre-

---

23 Nem todos os desejos iniciais de Ludwig foram satisfeitos tais como a construção do pórtico com colunatas que não foi concretizada com colunas dóricas, mas sim com colunas jónicas, pois Klenze teve sucesso em convencer o Rei em usar colunas mais festivas. Além disso, as paredes cegas à esquerda e à direita do pórtico foram adornadas por nichos vazios Renascentistas, em vez de nichos com influências gregas, que serviam para expor estátuas.

24 Líder da escola Nazarena de pintores alemães.





39. Sala destruída, 1956.

40. Uma das alas da *Glyptothek* destruída, 1946.

41. Lado oeste da fachada principal, em 1946, com um dos nichos completamente destruído.

42. Atualmente uma das salas da *Glyptothek*.43. Atualmente uma das salas da *Glyptothek*.

tendia. Em vez disto, a exposição começava pela mostra de objetos egípcios, seguindo-se de obras que refletiam os princípios básicos da escultura grega, e terminava com duas salas, uma dedicada a obras romanas e outra a trabalhos de Canova, Thorwaldsen, Schadow e Rauch, entre outros. Infelizmente, Klenze também recusou as ideias de Wagner quanto a haver lugares sentados para os visitantes e fichas técnicas das obras, enfraquecendo, deste modo, o conhecimento da obra exposta.

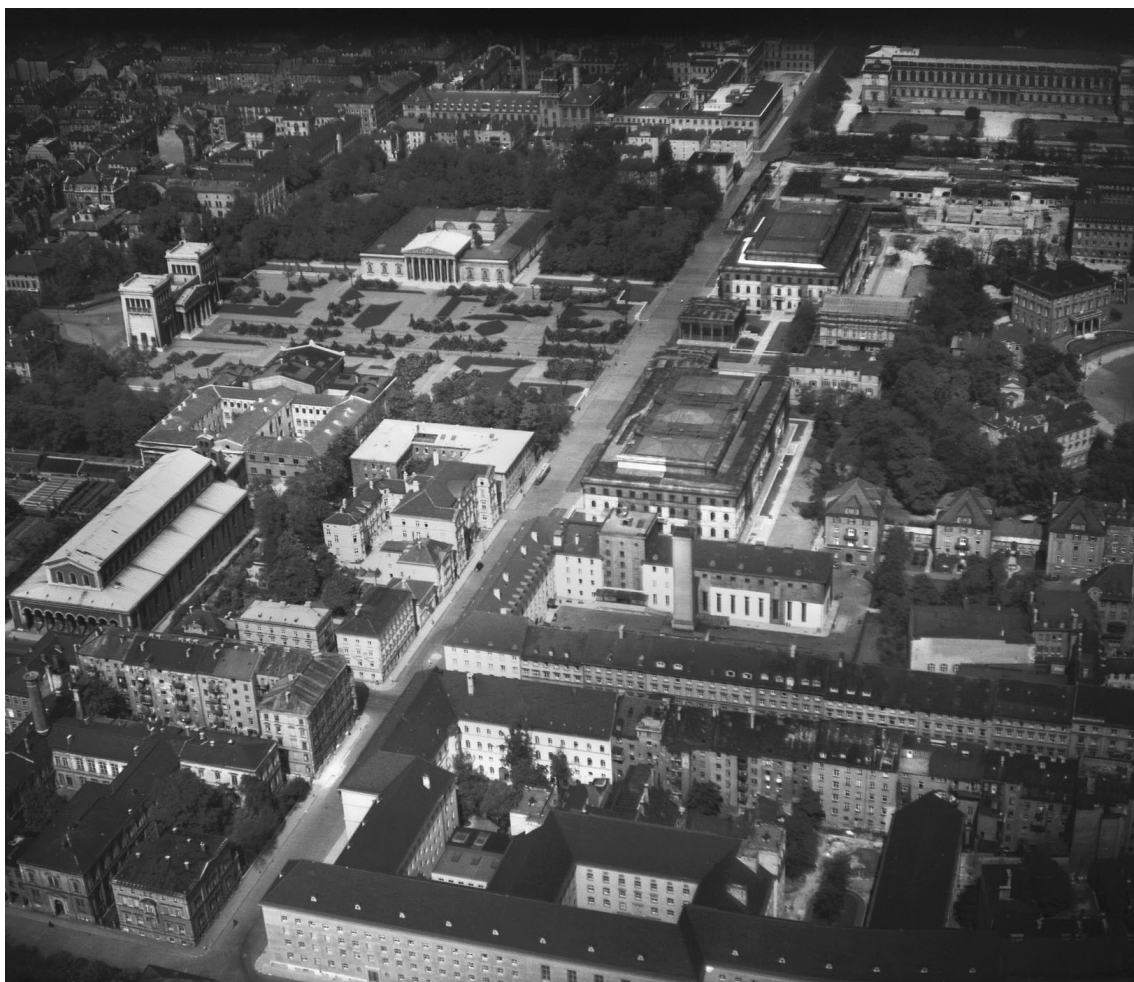
Klenze foi, juntamente com Stüler, o especialista de museus mais reconhecido nacional e internacionalmente, como é de notar pelos pedidos de encomendas que recebia e pelos museus que construía. Disto, são exemplos o seu desenho para um museu em Atenas, em 1836, encomendada pelo rei Otto da Grécia, embora nunca tenha sido construído; e o museu *Hermitage*, em São Petersburgo, o maior dos primeiros museus, construído em 1839-1851, num estilo Greco-romano, albergando um número alargado de coleções. Apesar de Stüler também ter obras grandiosas, foram as de Klenze que mais influenciaram o mundo da arquitetura dos museus, aliás, um bom exemplo disso é o Museu Nacional de Estocolmo (1847-1866) do próprio Stüler, que se apoiou nas ideias de Klenze transmitidas através das suas principais obras de Munique.

É com o edifício da *Glyptothek* que, na Alemanha, se começa a pensar no museu como edifício-templo. Quem o visite tem acesso ao espaço “sagrado”, podendo admirar a arte, contemplando-a, no entanto, como se de uma deusa se tratasse e aceitando que a sua compreensão e estudo era campo reservado aos “sacerdotes”, ou seja, aos especialistas de arte.





44. *Alte Pinakothek*, foto atual.



45. Vista aérea da *Kunstareal*. A *Alte Pinakothek* situa-se no extremo superior direito com a fachada principal paralela à da *Glyptothek* que se encontra, na *Königplatz*, no centro da foto.



## ALTE PINAKOTHEK

Se bem que Klenze tenha tido um grande mérito com a construção da *Glyptothek* de Munique, e Schinkel com a construção do *Altes Museum* de Berlim (1823-1830), um dos edifícios que mais influenciou a arquitetura do século XIX foi, segundo Nikolaus Pevsner<sup>25</sup>, um outro museu de Klenze, em Munique, a *Alte Pinakothek*<sup>26</sup> (1826-1836). Enquanto que o *Altes Museum* de Berlim tinha sido construído para albergar escultura e pintura, a *Glyptothek* foi pensada só para expor escultura. Por isso, era preciso um museu de pintura em Munique e a *Pinakothek*, cujo nome tem origem na galeria de pintura da antiga Acrópoles de Atenas, foi a palavra antiga escolhida para identificar tal museu.

Começa, então, a construção da *Kunstareal*, definida espacialmente pelos atuais edifícios e espaços ao ar livre, situados em volta da *Königsplatz* e das *Pinakotheken*<sup>27</sup>.

A *Alte Pinakothek* é um testemunho da apreciação e fomento da arte pelos príncipes bávaros. Foi um museu construído para albergar a coleção de arte antiga de Ludwig I que, segundo este estava completa e, por isso, não foi expandida pelos seus sucessores. Por isso, depois da sua construção, Ludwig I começou a ficar mais interessado pela arte dos seus dias, fundando e expandindo uma nova galeria de pintura a que deu o nome de *Neue Pinakothek*<sup>28</sup>.

Em 1852, 971 quadros da *Alte Pinakothek* foram leiloados por uma quantia muito baixa, já que era preciso dinheiro para acabar

---

25 Ver o autor Nikolaus Pevsner em *A history of building types*.

26 *Alte* (Antiga); *Pinakothek* (Pinacoteca) significa museu de pintura e tem origem nas palavras latinas *Pinako* (pinturas) e *Thek* (caixa).

27 Pinacotecas.

28 Nova Pinacoteca.



46. Fachada principal (sul) da *Alte Pinakothek* antes dos bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial.



47. Fachada da *Residenz* correspondente à *Festsaalbau*.



48. *Altes Museum*.



49. *British Museum*.

uma galeria de cópias de quadros<sup>29</sup>.

Os primeiros desenhos de Klenze para a *Alte Pinakothek* foram concebidos em 1822 e os desenhos revistos em 1824. Em 1823, Klenze tinha-se deslocado o norte de Itália, visitando galerias de pinturas. Possivelmente influenciado por essa viagem, a primeira pedra da fundação da *Alte Pinakothek* foi colocada a 6 de Abril de 1826, em memória do aniversário de Raffaello Sanzio (1483-1520). A 16 de Outubro de 1836, o museu foi aberto pela primeira vez ao público. Ele não apresentava nenhuma das influências gregas da *Glyptothek*, do *Altes Museum* ou do *British Museum*. Era de estilo Renascentista *Cinquecento*, um estilo que Klenze já tinha usado no *Lichtenberg Palais*, em 1816 e iria usá-lo mais grandiosamente, no *Festsaalbau*<sup>30</sup> do Palácio Real, em 1832, que também era influenciado pelo *Palazzo Pitti*.

O edifício situa-se na parte noroeste da cidade e a nordeste da *Glyptothek* e foi implantado num recinto quadrangular de jardins ornamentais. O edifício modelado, como é regra geral das grandes fachadas, é composto por vinte vãos de influência predominantemente neo-renascentista. A sua forma, inovadora e sem precedentes, afasta-se do museu-templo e aproxima-se do tipo palácio-urbano.

Para a decoração das salas da *Pinakothek* o Rei Ludwig recomendou especialmente a inspiração no *Palazzo Pitti*. No entanto, Klenze não concordou, pois se a decoração das salas fosse muito berrante, as pinturas iriam ficar em segundo plano. Em vez de utilizar um estilo Barroco italiano, Klenze preferiu o estilo usado no Alto Renascimento italiano, que utilizou no exterior do edifício e o interior

---

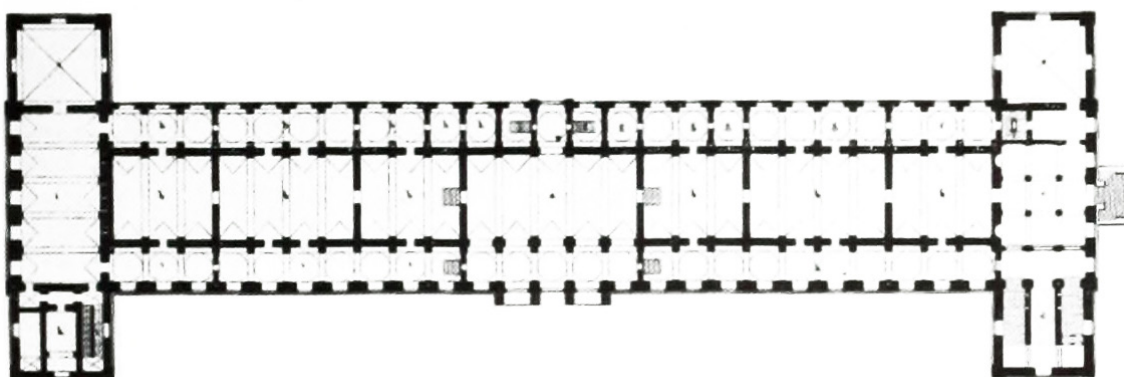
29 Só em 1875 é que um especialista de arte foi chamado para ser diretor da galeria. Finalmente em 1888, foi posto à sua disposição um orçamento baixo e limitado e muitos quadros de grande importância foram adquiridos para enriquecerem de novo a *Alte Pinakothek* que tinha ficado empobrecida. Entre estas últimas aquisições, foram adquiridos a *Madonna* de Leonardo da Vinci, o retrato de Willem Croes por Frans Hals, o *Disrobing of Christ* de El Greco e o autorretrato jovem de Rembrandt, entre outros.

30 Sala das festas.

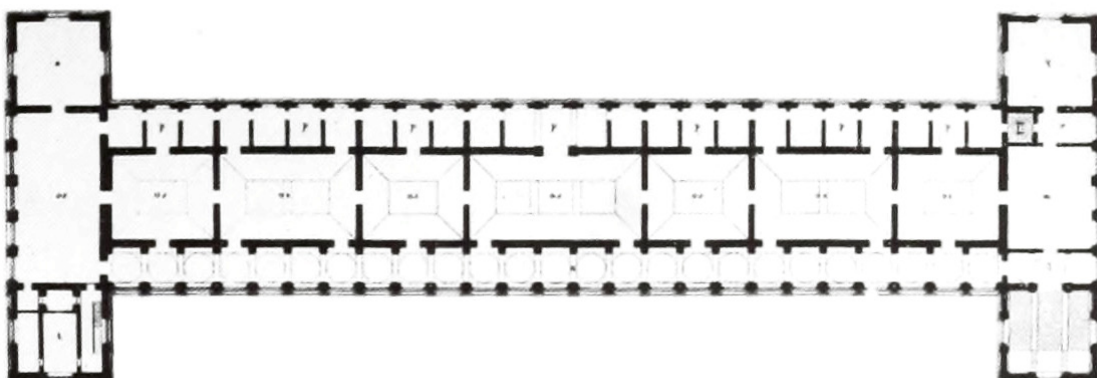




50. Fachada norte da *Alte Pinakothek* antes dos bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial.



51. Planta do piso térreo da *Alte Pinakothek*.



52. Planta do piso superior da *Alte Pinakothek*.

das salas principais. O exterior, apesar de visualmente pesado devido à sua construção maciça, é animado pela fenestração do edifício que cobre cerca de  $\frac{3}{4}$  da sua superfície. A sequência das janelas do piso superior, que são mais largas que as do andar inferior, é animada por colunas dóricas localizadas nos espaços entre as janelas e assentes em cornijas levemente projetadas do andar inferior. Tudo isto serve para diminuir visualmente o impacto da grande extensão longitudinal do edifício, através de jogos de luz e sombra. O telhado é ligeiramente rebaixado, a fim de permitir que uma série de clara-boias ilumine as salas imediatamente em baixo.

No entanto, a planta do edifício não foi influenciada pelos padrões da Antiguidade. A *Pinakothek* tem uma forma de H alongado na direção este-oeste, mede 127 metros de comprimento e 37 metros de largura e está dividida, ao longo de todo o seu comprimento, em 25 compartimentos. No entanto, é muito estreita em largura, tendo alas adicionais nos extremos oeste e este do edifício, timidamente projetadas na direção norte-sul.

A entrada era no extremo este, mas foi alterada, tal como as escadas, depois dos danos provocados durante a Segunda Guerra Mundial. A planta apresentava salas de armazenamento de obras de arte, uma biblioteca, gabinetes e uma sala de impressões, no piso principal, e as salas de exposição, no andar superior.

As exposições eram organizadas diacronicamente e de acordo com as diferentes escolas. Mas a inovação mais importante foi a divisão da planta em três partes, três alas paralelas que atravessavam os dois conjuntos de 25 divisões e as salas centrais de exposição. A parte central, tinha iluminação zenital, fornecida através de grandes clara-boias e tinha paredes para quadros de grandes dimensões. As outras duas tinham iluminação lateral fornecida pelas aberturas da fachada. A ala sul continha uma lógia que dava acesso a todas as salas e a do norte, pequenas salas, com janelas, destinadas a quadros pequenos. Os pontos mais importantes do edifício



eram marcados por um átrio central e duas lóginas nos extremos que marcavam e relacionavam esses pontos importantes dos dois pisos. Esta organização, que iria influenciar muitas obras futuras não foi uma inovação de Klenze, mas sim de Johann Georg von Dillis, sucessor de Mannlich como diretor das coleções de pinturas do rei, que propôs entre 1816 e 1822 salas e gabinetes com luz nortenha.

A decoração das salas foi planeada por Peter Cornelius e levada a cabo pela sua oficina em 1840. Quase toda esta decoração foi destruída devido ao bombardeamento de 1944 que danificou severamente a cidade de Munique e destruiu 80% da Galeria, deixando só as paredes exteriores de pé. Contudo a coleção de arte não sofreu danos, pois, por segurança, foi albergada noutro local durante a guerra. Os trabalhos de reconstrução começaram em 1953-1954 e só foram finalizados em 1963, com a abertura das salas de exposição do andar principal.

Entre as galerias que seguiram o plano da *Pinakothek* está em primeiro lugar a *Neue Pinakothek*<sup>31</sup> de Munique e, por exemplo, a *Kunsthistorisches Hofmuseum*<sup>32</sup> de Viena (1872-1889, de Semper e Carl von Hasenauer), a *Städelches Kunstinstitut*<sup>33</sup> de Frankfurt (1876, de Oskar Sommer) e a *Dresden Gallery* (1847-1855, de Gottfried Semper).

A segunda parte do século XIX foi, sem dúvida, um grande marco na história dos museus e das galerias. Na Grã-Bretanha, em 1850, estavam registados 59 museus e em 1914 mais 295. Na Alemanha, nos princípios do século XIX, havia 15 novos museus e nos princípios do século XX mais 179.

O visitante da *Alte Pinakothek* pode ganhar uma perspetiva

---

31 A *Neue Pinakothek* (1846-1852) desenhada por Friedrich von Gärtner e August von Voit foi completamente destruída, na Segunda Grande Guerra. O museu atual, que abriu ao público em 1981, é da autoria de Freiherr von Branco.

32 Museu de História de Arte, também chamado de Museu de Belas Artes.

33 Instituto de Arte *Städelchiano*, é um museu de arte fundado pelo banqueiro e marcador Johann Friedrich Städel.

completa de todos os vários aspetos e características dos quadros Europeus, desde os seus inícios até ao final do século XVIII. Considerando a sua idade, estes trabalhos são de grande qualidade e estão em perfeitos estados de conservação.

Dos 20 000 quadros pertencentes à galeria, só os mais ilustres estão expostos. No entanto, para o visitante poder ter uma vista mais alargada e profunda dos quadros do século XVII e XVIII, foi feita uma galeria no Castelo de Schleissheim (1701-1726), mandado construir por Maximilian Emanuel, que é uma extensão da *Pinakothek*.

Entre 1946-1950, enquanto se esperava pela reconstrução da *Alte Pinakothek*, alguns dos quadros da sua coleção foram exibidos na Haus der Kunst<sup>34</sup>. Ao mesmo tempo, para aumentar o reduzido e escasso orçamento que a galeria possuía no pós-guerra, Eberhard Hanfstaengl<sup>35</sup> organizou uma série de exposições das obras de arte de Munique nas principais cidades europeias.

Em 1953, o autorretrato de jovem de Rembrandt foi uma aquisição de grande interesse. Ernst Buchner<sup>36</sup> retomou o posto como diretor do Museu e dedicou todos os seus esforços para a reconstrução da *Alte Pinakothek*, confiando o projeto ao arquiteto Hans Döllgast<sup>37</sup>. Este optou por fazer a reconstrução das fachadas conforme o edifício original. No entanto, o arquiteto optou por deixar algu-

---

34 Casa da Arte, é um museu de arte, em Munique, localizado a sul do *Englischen Garten*.

35 Durante a desnazificação o diretor das coleções de arte do estado da Baviera (CAEB) Ernst Buchner foi substituído por Eberhard Hanfstaengl. Este historiador de arte foi diretor das CAEB de 1945 a 1953.

36 Depois de Hanfstaengl, Ernst Buchner, também um historiador de arte, voltou ao seu posto original de director das coleções de obras de arte do estado da Baviera.

37 Hans Döllgast não foi um arquiteto internacionalmente reconhecido, no entanto, era admirado e seguido na Baviera, devido ao seu trabalho prático e académico. Começou a sua carreira como um modesto modernista, trabalhando com Peter Behrens em Berlim. No entanto, era também influenciado pela antiga arquitetura romana e pela arquitetura escandinava. Ele é conhecido pelos seus trabalhos pós-guerra de *reconstrução criativa*, sendo a sua obra-prima a *Alte Pinakothek*.



53. *Alte Pinakothek* só com as paredes exteriores de pé e com a parte central da fachada sul, destruída, 1946.



54. Escadas este, do hall central de distribuição, 1946.



55. Logia sul, vista de este para oeste, 1946.

mas crateras causadas pelas bombas, tornando o edifício do museu numa obra contadora de histórias. Pelo contrário, a reconstrução do interior, cria uma organização completamente diferente do vestíbulo e do complexo das escadas originais. Atualmente as escadas principais são de dois lances, ligando diretamente a entrada com as salas de exibição do piso superior. Nas plantas de Leo von Klenze, só o piso superior era destinado a espaços de exposição, mas no plano atual foi criada uma grande e maior área para a exibição de pinturas, ocupando o andar principal que, no projeto anterior, era ocupada por gabinetes e coleções de antiguidades. Duas escadas e elevadores, situados nos extremos este e oeste do edifício, permitem a ligação de diferentes partes do interior. Escritórios, um restaurante e vários serviços estão situados no piso de entrada da Galeria.

Em 1957 o primeiro andar da *Alte Pinakothek* foi finalmente finalizado e aberto ao público.

Em 1961 foi concluída a ala este do piso principal. Em 1964, ficaram terminados os trabalhos de reconstrução da galeria com a conclusão das intervenções na ala oeste.

Numa perspetiva urbanística, a envolvente próxima desse edifício não foi construída tendo em conta os regulamentos contra incêndios, tal como acontece na *Königsplatz*, onde também foi feita, a norte, uma compacta implantação de árvores, tornando-se a solução para a falta de urbanização da zona. Esta abordagem do uso da Natureza como barreira ainda é hoje usada como solução para a envolvente desse espaço.

Estes dois edifícios pertencem ao plano inicial urbanístico da *Maxvorstadt*<sup>38</sup>, desenhado também por Klenze, cuja grelha urbana era formada por uma estrutura onde museus e espaços expositivos tinham sido implantados como edifícios solitários, fora da malha urbana da época. Além desta parte interna, a *Kunstareal* foi crescendo

---

38 Munique foi dividida em vários municípios, situando-se a *Kunstareal* no município de *Maxvorstadt*.





56. *Königsplatz*, por volta de 1935, ainda com os jardins e antes da construção dos Templos de Honra.



57. *Königsplatz*, com pavimento betonado, durante o Regime Nazi, para reunião das tropas, por volta de 1940.



58. Tropas nazis, na *Königsplatz*, com a *Glyptothek* em pano de fundo.



59. Tropas nazis, na *Königsplatz*, viradas para os Templos de Honra. A foto mostra ainda o leão, símbolo da cidade de Munique.



60. *Königsplatz*, vista da Porta Monumental para os Templos de Honra. À esquerda o Templo de Honra Norte e à direita o Templo de Honra Sul.



61. Tropas nazis em saudação, no Templo de Honra, a norte. Atrás encontra-se o *Staatliche Antikensammlung* (museu de coleções antigas estatais).



62. Vista este do Templo de Honra sul, 1936. Esta tem um pequeno espaço verde que destaca a entrada, enquanto que a fachada oeste, virada para a *Königsplatz*, é pavimentada.

para fora desse centro artístico, com pequenas galerias e algumas instituições culturais, gerando, cada vez mais, um grande potencial cultural para essa zona.

Durante o período Nazi, a *Königsplatz* foi modificada e pavimentada com granito para receber as paradas militares. No lado este estão os chamados *Ehrentempel* (templos de honra), destruídos em 1947, e edifícios oficiais do partido Nazi (hoje: *Hochschule für Musik und Theater* e a *Haus der Kultureinrichtungen*<sup>39</sup>).

Por volta de 1987/88 a *Königsplatz* foi recoberta de verde, mas o *layout* da rua foi modificado relativamente ao plano original de Klenze. Hoje o descontrolo do crescimento à volta das fundações da *Ehrentempel*, bem como o excessivo crescimento da *Kultureinrichtungen*, demonstram o uso e a adaptação dos edifícios pelos nazis.

---

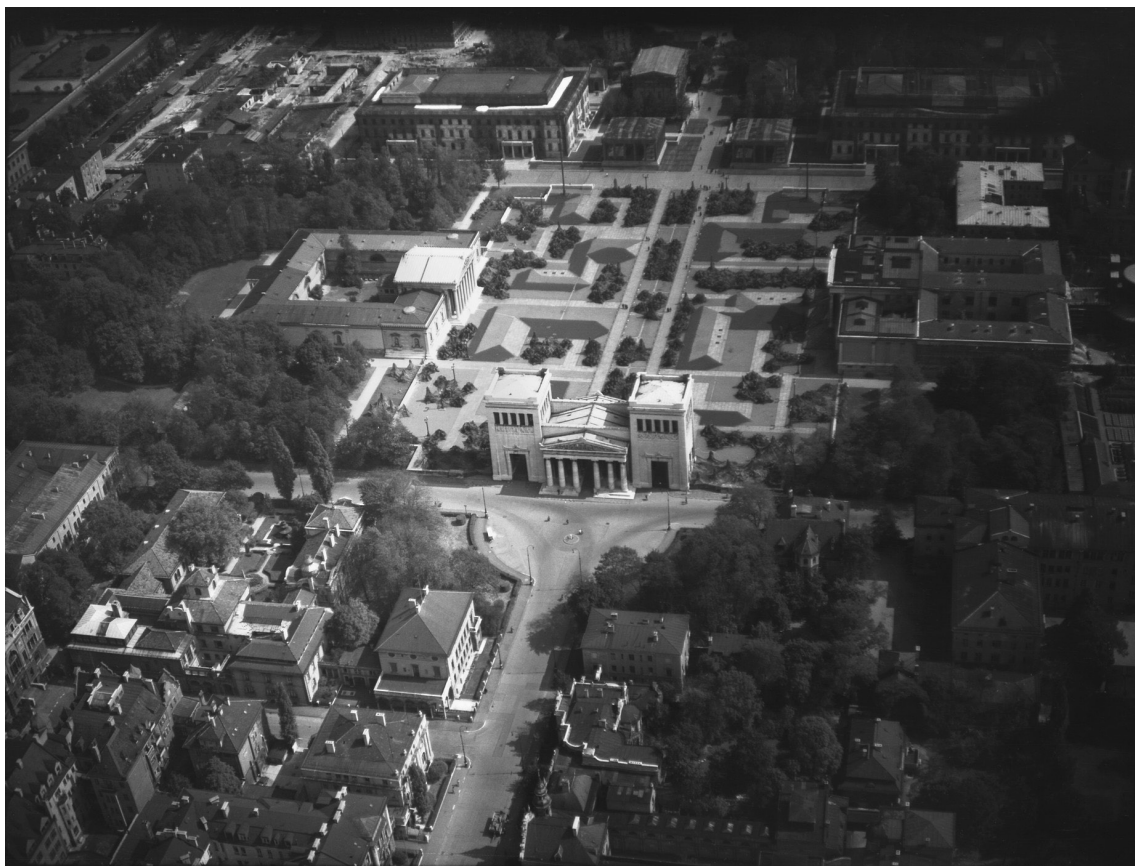
39 Academia de Musica e Teatro; Casa do instituto da cultura.



## **CAPÍTULO 3**

### **A VILLA DE LENBACH**





63. *Königsplatz*, por volta de 1937. Na parte inferior esquerda da foto, a oeste, encontra-se a *Lenbachhaus*.



64. Foto da *Lenbachhaus* antes da extensão contemporânea, com vista para o jardim e para a ala de Grässer, 1990.

## A VILLA DE LENBACH DE RESIDÊNCIA A MUSEU

Depois de anos de constantes viagens e mudanças, Franz von Lenbach<sup>01</sup> (1836-1904) decidiu, no auge da sua carreira, fixar-se em Munique, que era, nos finais do século XIX, o centro privilegiado das Belas-Artes, na Alemanha.

A escolha da localização da sua nova residência foi estratégica e pensada para conveniência da sua carreira artística. Deste modo, o edifício foi implantado num bairro muito prestigiado, tendo como vizinho o seu cliente mais importante, o poeta e historiador Adolf Friedrich von Schack. No entanto, Lenbach não queria que a sua *villa* fosse meramente uma residência, mas pretendia que ela se tornasse num centro do conhecimento para a sociedade.

*“I intend to build a palace for myself that will eclipse everything the world has seen; it will link the power centers of European high art to the world of the present.”* – Franz von Lenbach, 1885<sup>02</sup>.

---

01 Franz von Lenbach nasceu a 1836, em Schrobenhausen, na Baviera. Frequentou o politécnico de Augsburg, no entanto, depois de ver os quadros de Hofner, começou a fazer estudos de pintura. Apesar desta sua paixão, os seus trabalhos de pintura foram interrompidos por ordens do seu pai. Contudo, depois de ter visto as galerias de Augsburg e Munich, obteve permissão do seu pai para trabalhar por um curto tempo no estúdio do pintor Gräfle. Depois disto, dedicou-se muito mais a fazer cópias de pinturas.

Viajou várias vezes a Itália e a Espanha para estudar e fazer pintura. Por volta de 1860, foi convidado a ser professor na cidade de Weimar, onde, depois de ter conhecido Count Schack, não precisou de lecionar durante muito mais tempo. Este encomendou-lhe um grande número de cópias de pinturas e passou a ser o seu patrono.

Durante a segunda parte do século XIX Lenbach expos diversos retratos em grandes exposições de Paris. Em 1882, Lenbach foi enobrecido e chamado von Lenbach. Desde então ele fez diversas exposições tanto em Munique como em Viena e em 1900 participou numa exibição em Paris onde ganhou o primeiro prémio, o Grand Prix da pintura. Lenbach, que morreu em 1904, pintou muitas pessoas de renome do seu tempo.

02 Em ALTHAUS, Karin; *The Lenbachhaus*.

Por essa razão, a localização da *villa* foi um dos pontos mais importantes para a sua construção. Ficou situada na imediata vizinhança dos edifícios classicistas da *Königsplatz*, mandados construir por Ludwig I, e oposta à *Propileus*<sup>03</sup>, num local situado nos limites exteriores da cidade. O local do complexo de edifícios expressa, também, a importância que Lenbach dava aos Mestres Antigos, representada pela proximidade da *Pinakothek* e da *Glyptothek*, ambas albergando grandes coleções clássicas. Foi aí que ele encontrou o espaço ideal para transformar a sua *villa* num foco da sociedade artística.

Lenbach esperava conseguir ressuscitar a imagem do *príncipe dos pintores*, à semelhança de Titian e Rubens, pintores que ele valorizava e tinha estudado intensamente, copiando os seus quadros, de tal maneira que Lenbach reivindicava ser capaz de copiar as suas paletes através da memória.

Tornou-se uma questão de prestígio para as personalidades da alta sociedade, durante a rápida expansão industrial alemã (*Gründerzeit*), terem os seus retratos pintados por Lenbach. Deste modo, as condições de implantação eram ideais para a localização de uma propriedade de um artista tão conceituado, sendo simultaneamente uma habitação, um estúdio e um museu privado. Ao construir a sua *villa*, Lenbach estava a afirmar-se perante o reconhecimento da sociedade, à semelhança de Defregger, Stuck e Kaulbach.

*Yesterday, I saw the National Museum; it is dizzying in its size [...] My visit at Lenbach's today was more pleasant; several new pictures are on display, [...] portraits of his baby girl, [...] being especially charming. [...] The wonderful copies on the walls remain the same. - Paul Klee, 1901*<sup>04</sup>

03 Porta monumental da cidade. Em alemão *Propylaeum*.

04 Em ALTHAUS, Karin; *The Lenbachhaus*.

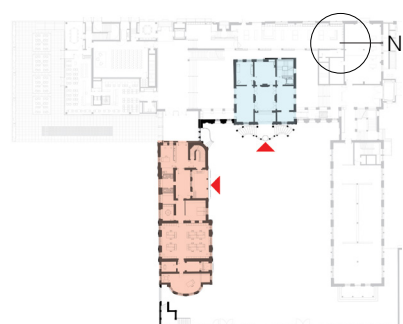
## **CAPÍTULO 4**

### **LENBACHHAUS - O MUSEU**





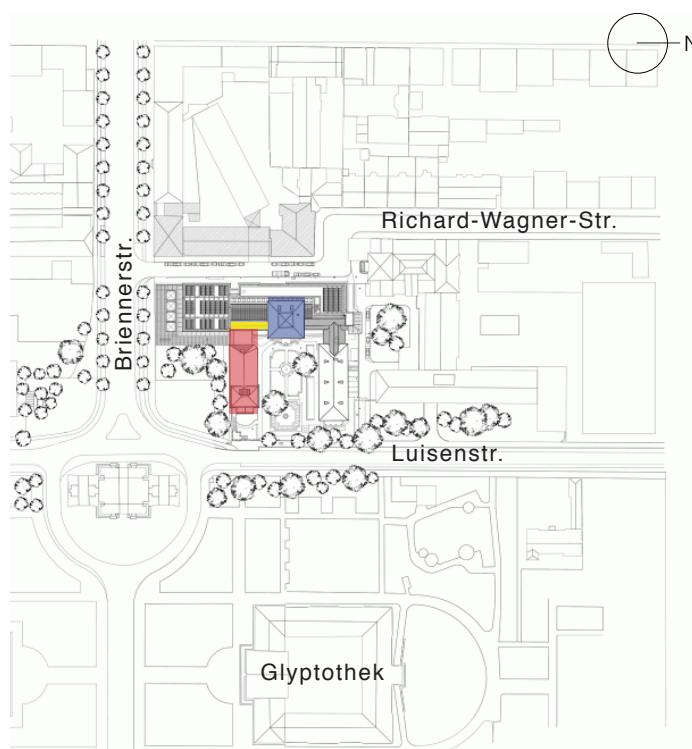
65. Foto da *villa* e do estúdio de Lenbach, em 1897. Edifício ainda pertencente ao pintor, com construções originais, antes de quaisquer extensões ou remodelações.



Complexo enquanto residência e estúdio de Lenbach.



66. Complexo enquanto museu municipal.



67. Planta de localização da *Lenbachhaus*.

Legenda: ■ Fachada falsa ■ Estúdio ■ *villa*

## LENBACHHAUS - O MUSEU

### PRÉ-EXISTÊNCIAS

A arquitetura da *Lenbachhaus* (casa de Lenbach) imita as características e forma da *villa* toscana. A decisão de construir um edifício com base num modelo italiano deveu-se aos longos períodos de estadia de Lenbach em Roma e na Toscana. O desenho da construção foi feito através da colaboração de Lenbach com o arquiteto muniquense, Gabriel von Seidl<sup>01</sup>, completando, deste modo, o projeto, em apenas quatro anos (1887-1891).

A *villa* de Lenbach consistia num edifício-estúdio, na parte sul do terreno de implantação, à frente da *Briennerstrasse*, e numa unidade central doméstica ligados somente por uma fachada falsa que separava o terreno (privado) da rua (público). A residência era ligada ao jardim histórico, desenhado por Max Kolb<sup>02</sup>, por um lance de duas escadas que evocavam, assim como as fontes do jardim, a *Villa Medici* de Roma. Os conjuntos arquitetónicos, inspirados em modelos clássicos, eram elevados e realçados através de peças decorativas que imitavam elementos, também eles, clássicos.

Foi, assim, criado um espaço capaz de fornecer uma tela de fundo para responder às funções e obrigações esperadas de uma

---

01 Gabriel von Seidl (1848-1913) estudou em Munique e em Roma. Abriu um gabinete de decoração interior em 1878. Seil foi membro da Associação de Artes e Ofícios da Bavária, onde ganhou rapidamente a admiração dos restantes membros. Em 1900, ganhou a *Verdienstorden der Bayerischen Krone* (ordem de mérito da coroa bávara) e por isso foi nomeado Ritter von Seidl (D. cavaleiro Seil). Em 1908 ganhou o *Verdienst für Wissenschaften und Künste* (cavaleiro da ordem pelo mérito nas ciências e nas artes). Em 1902 fundou o *Isartalverein*, uma associação para a preservação do vale do rio Isar. Em 1913, Seil foi nomeado um cidadão de honra da cidade de Munique.

02 Max Kolb (1829-1915) era um descendente ilegítimo da dinastia Wittelsbach. Estudou paisagística em Berlim. Foi para Paris, onde foi responsável pela arquitetura paisagística do município. Por isso, participou na concepção do parque público de *Bois de Boulogne*. Quando voltou para Munique, foi diretor do Jardim Botânico e do Instituto de Fisiologia Vegetal e escreveu diversos artigos sobre jardins.



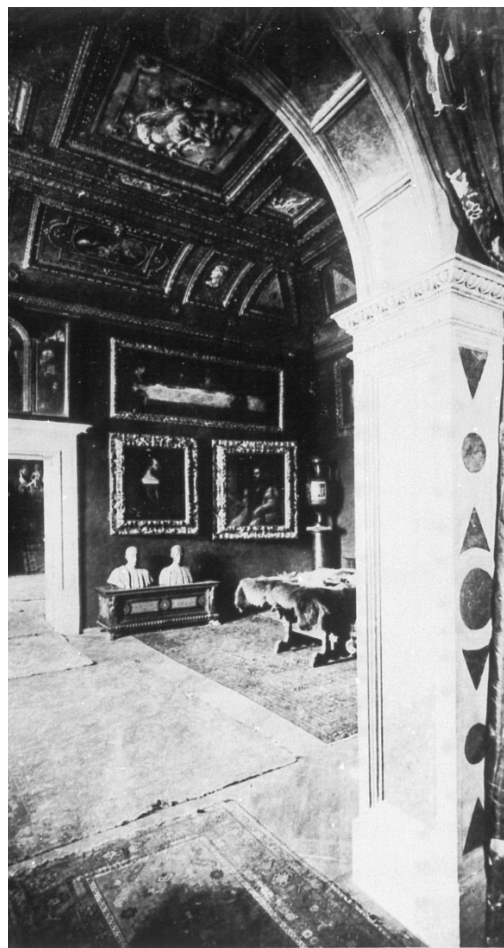
68. *Lenbachhaus* por volta de 1930.



69. Estúdio de Lenbach (edifício da esquerda na fig. 53), 1900.



70. Estúdio de Lenbach, piso superior, 1900.



71. *Villa* de Lenbach, sala de estar, 1900.



sociedade de prestígio, durante o *Gründerzeit*<sup>03</sup>.

No geral, a conceção da sua *villa*, com escadas, pilares, *loggias*, arcos de volta perfeita, baixos-relevos de estuque, entre outros elementos, é baseada numa visão pictórica do pintor. Esta visão artística e porventura *naïf*, reflete-se na atenção dada à arquitetura exterior do edifício, à face pública, que parece ser mais importante do que a coerência entre a arquitetura exterior e a interior e do que a organização espacial.

No interior, a decoração rica era constituída por uma grande variedade de elementos decorativos, incluindo inestimáveis esculturas clássicas, quadros medievais e tapeçarias raras. A extravagância da decoração ao longo de todo o interior, proporcionava um pomposo, mas ao mesmo tempo fastidioso percurso. Todo este esplendor era a materialização daquilo que seria esperado e apropriado para a residência de um “*príncipe dos pintores*”, nos finais do século XIX.

## LENBACHHAUS - MUSEU DA CIDADE

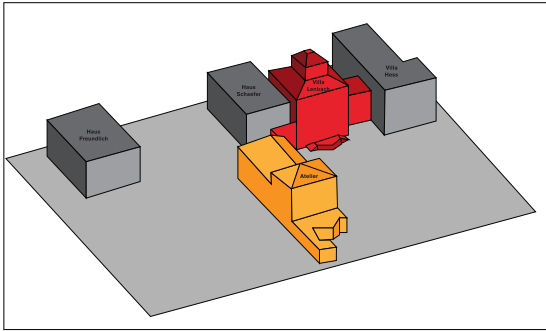
Franz von Lenbach morreu em 1904. Lolo von Lenbach, a sua viúva, decidiu, então, vender o complexo à cidade de Munique e doar-lhe várias obras de arte, da coleção privada de Lenbach. Também uma parte substancial dos quadros pintados pelo artista foi transferida para as coleções da cidade sendo, assim, possível realizar o antigo sonho de estabelecer em Munique uma Galeria de Arte da Cidade.

Um ano depois da aquisição da *villa*, a cidade conseguiu adquirir fundos para comprar mais obras de arte, fundos que foram sendo duplicados a cada ano que passava. Num pequeno espaço de

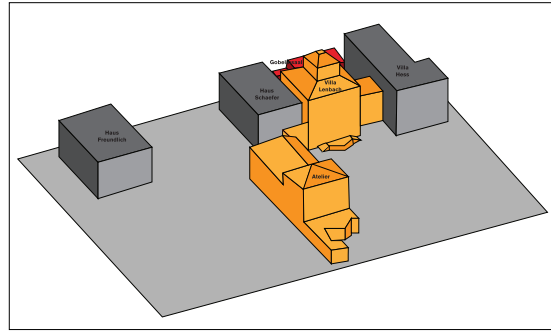
---

03    Revolução industrial alemã no período 1871-1873, referente à fase económica no século XIX, na Alemanha e na Áustria antes da Grande Depressão de 1873.

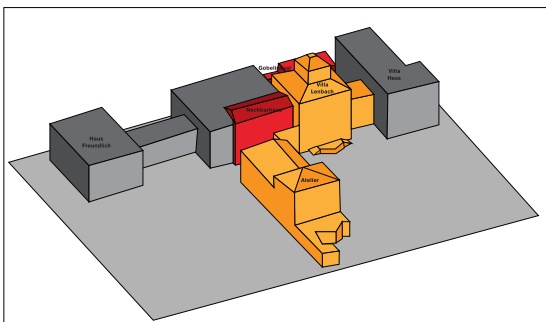




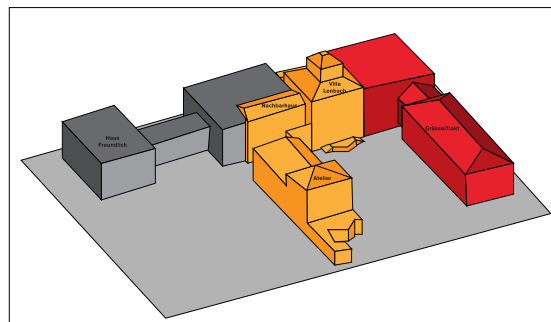
1887-1891, construção da *villa* de Lenbach entre dois edifícios existentes, seguida da construção do estúdio.



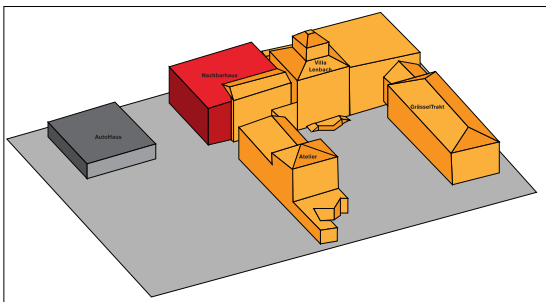
1902, complexo depois da construção da sala das tapeçarias a oeste da *villa*.



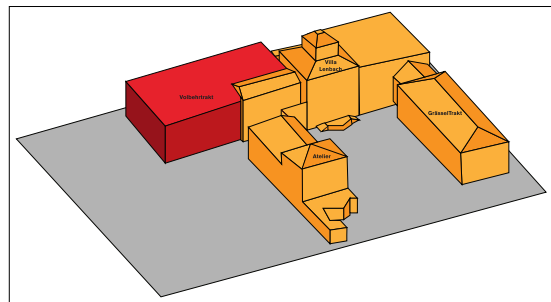
1911, novo edifício vizinho e construção da conexão entre a *villa* e o estúdio.



1924, construção da ala norte e sua ligação com a sala das tapeçarias.



1952, rápidas construções temporárias, no pós-guerra, e alargamento da galeria municipal.



1972, nova extensão do museu e várias pequenas remodelações no complexo.

72. Diagrama sobre a construção da *Lenbachhaus*.



73. Vista para a *villa* destruída, em 1946.



74. Vista para a extensão de Grassl, em 1946.

tempo foi possível aumentar, significativamente, tanto em qualidade, como em quantidade, o stock de obras de arte assegurado por várias instituições governamentais.

Em 1924, uma nova ala oposta ao estúdio, desenhada por Hans Grässel<sup>04</sup>, numa linguagem nobre e formal, estendeu harmoniosamente a *villa* do artista, passando a ser constituída por um complexo de 3 alas. O projeto de extensão consistia não só nessa terceira ala norte de dois andares, mas também na ligação de todas as alas que anteriormente eram edifícios separados. O exterior das novas construções foi inspirado na arquitetura de Gabriel von Seil.

Antes da abertura do museu ao público, todo o edifício foi pintado de ocre, com o intuito de os diferentes estilos arquitetónicos serem vistos de uma maneira mais homogénea. Assim, em 1929, a *Lenbachhaus*, que então abrigava a *Städtische Galerie* (Galeria da cidade) e a Galeria de Lenbach sob o mesmo teto, foi aberta ao público pela primeira vez.

Depois de graves danos sofridos durante a Segunda Grande Guerra, com grandes partes do edifício destruídas em 1944-1945, só as salas do primeiro andar e do andar nobre da unidade central foram cuidadosamente restauradas, sendo possível ter apenas uma noção superficial daquilo que era, originalmente, a majestade da arte decorativa de Lenbach.

Logo em 1947, depois de rápidas e apressadas renovações mal executadas no edifício, a primeira exposição pós-guerra foi exibida na ala norte. Em 1952, o interior do edifício do estúdio foi renovado, seguindo-se a restauração de algumas salas do lado noroeste.

Apesar de poucos recursos, a coleção continuou a ser enriquecida durante os anos seguintes do pós-guerra, particularmente,

---

04 Hans Grässel (1860-1939), foi um arquiteto alemão que estudou e trabalhou quase durante toda a sua vida em Munique. Foi arquiteto dessa cidade, para onde criou uma série de cemitérios, sendo o mais conhecido o cemitério Waldfriedhof que abriu em 1907. Grässel também escreveu sobre o desenho de cemitérios. Em 1914, foi-lhe atribuído prémio *Verdienst für Wissenschaften und Künste* (mérito nas ciências e nas artes).



75. Escultura de Dan Flavin, sem título, de 1994.



76. A escultura indica o caminho para *Kunstbau*.



77. Peça contemporânea na *Kunstbau*.



78. *Kunstbau*, a iluminação no teto é uma peça de Dan Flavin, sem título, de 1994.



79. Esboço final para o poster da exposição anual *Der Blaue Reiter*, por Wassily Kandinsky, 1911.



80. Retrato do dançarino Alexander Sacharoff, por Alexej Jawlensky, 1909.



81. Retrato de Marianne von Werefkin, por Gabriele Münter, 1909.

com trabalhos de artistas contemporâneos.

Com a doação de Gabriele Münter, na ocasião do seu 80º aniversário, em 19 de Fevereiro de 1957, a *Städtische Galerie* tomou posse de uma extraordinária coleção de arte que, num ápice, tornou a *Lenbachhaus* num museu de importância mundial. Foram adquiridas ao todo, mais de 500 obras, desde esquiços, gravuras, aquarelas e telas a óleo, tanto da própria Münter, como do seu companheiro de longa data, Vassily Kandinsky. Além disto, foram doados, pela mesma, trabalhos de outros, artistas, seus amigos, pertencentes ao grupo *Blau Reiter*<sup>05</sup>, como Jawlensky, Marc, Macke e Werefkin.

Várias fundações e privados doaram, ainda, ao museu outras inúmeras coleções, contando com trabalhos de artistas do mesmo grupo, *Blau Reiter*, e de outros pintores, como Baum, Bekhtyer, Bossi, Delaunay, Klee, etc.

Com este rápido incremento de coleções, na segunda parte do século XX, teve de ser construída mais uma extensão para a parte Sul do sítio histórico, desta vez desenhada por Heinrich Volbehr e Rudolf Thönesse<sup>06</sup>, que foi completada em três anos, a tempo do início dos Jogos Olímpicos de 1972.

Quando abriu pela primeira vez, foram estimados 10 mil visitantes anuais, no entanto, com o aumento de turistas estrangeiros interessados em arte moderna, e graças a um programa extenso e internacional de exposições, na *Lenbachhaus*, as visitas foram, progressivamente, aumentando, chegando recentemente aos 200 mil visitantes anuais. Um grande contributo para este crescimento foi

---

05 *Blau Reiter* (Cavaleiro Azul) foi um dos mais importantes grupos de artistas de vanguarda dos inícios do século XX, fundado em 1911, os artistas deste grupo, trabalhando em Munique e Murnau, desenvolveram um vocabulário de expressão artística, radiantemente colorida e expressiva e praticamente de vocabulário abstrato. O grupo era unificado pela convicção de uma “espiritual” dimensão da arte que acomodava diversas formas de significados e expressões.

06 Não foi encontrada qualquer informação extra sobre estes dois arquitetos.



outra área aberta em 1994, desenhada por Uwe Kiessler<sup>07</sup>. Consistia numa larga área subterrânea de exposições, a *Kunstbau*<sup>08</sup>, situada na estação de metro subterrânea *Königsplatz*.

Para a exposição de Kandinsky em 2008, cujos quadros foram apresentados na *Kunstbau* e trabalhos gráficos no edifício de *Lenbachhaus*, tiveram de ser criados meios de acesso especiais e provisórios, visto que as escadas do acesso principal da antiga residência não eram suficientes para a grande quantidade de visitantes. Assim, em 2009, o edifício foi fechado para renovação. No entanto, esta última renovação e restauro deveu-se não só ao número crescente de visitantes, mas também às conseqüentes reparações de má qualidade feitas no pós-guerra.

---

07 Uwe Kiessler (1937) é um arquiteto alemão, membro da Academia das Artes de Berlim e foi professor da Universidade Técnica de Munique. Atualmente dirige o gabinete Kiessler + Partner com 3 sócios.

08 Edifício das Artes.

## **CAPÍTULO 5**

### **A CAIXA DOURADA DE FOSTER**



82. Único elemento do museu que foi completamente construído de raiz. Restaurante com fachada de vidro e entrada.



83. Jardim histórico do museu.

## A CAIXA DOURADA DE FOSTER

### CATALISADOR ECONÓMICO E SOCIAL

A contemporaneidade é fortemente influenciada pelos meios de comunicação que têm o poder de sedução pela imagem, utilizando-a para transmitirem a informação cultural sobre o programa e as exposições dos museus. Deste modo, a arquitetura, com as suas formas originais, inovadoras e atrativas, através da sua divulgação, contribui para a evolução económica, social e cultural da cidade. Isto, porque, apesar desta facilidade de recolha de informação e da difusão massiva de imagens de obras de arte e de arquitetura, o reconhecimento presencial dos lugares, edifícios e objetos, previamente apreendidos através dos meios de comunicação, continua a ser um fator mobilizador de massas, que gera um efeito positivo e potencia o fascínio, atraindo visitantes para os espaços expositivos.

A *Lenbachhaus* utiliza este poder de sedução estética da arquitetura como uma oportunidade de promoção política, institucional e socio-económica que intervém no património arquitetónico e de requalificação da *Kunstareal*, visando melhorar os acessos à zona e aos edifícios, através da criação de espaços públicos mais qualificados. Uma vez que se trata de um museu de arte moderna e contemporânea, aí são preservados os objetos artísticos de um passado recente, o que contribui também para a preservação do património nacional, pela reabilitação do edifício.

Paralelamente, a aposta na arte e na arquitetura contemporânea contribui para a construção do património futuro. A *Lenbachhaus* está inserida num espaço urbano arquitetonicamente urbanizado, apesar de algumas opiniões divergentes relativamente ao modo como as formas arquitetónicas se articulam, para resolverem a complexidade funcional e representativa do museu.

A *Kunstareal* é uma área onde nos deparamos com uma série de museus de diferentes épocas e diferentes estilos, cada um



com as suas particularidades e implantados consoante os conceitos vigentes na época. A *Glyptothek*, a *Alte Pinakothek* e a *Neue Pinakothek*, construídos no séc. XIX, foram inseridos em espaços verdes, enquanto que a *Pinakothek der Moderne*, edificada no séc. XX, foi localizada num ambiente mais urbano.

A política museológica de Munique tem vindo a ser constante e tem mostrado sinais positivos, evidenciados pelo crescente número de visitantes. Os habitantes de Munique demonstraram desde sempre orgulho pelo seu passado e pela sua História. A comprová-lo está a *Kunstareal* que preserva os testemunhos da apreciação e culto da arte pelos príncipes bávaros. Mais recentemente, depois da Segunda Guerra Mundial, no lugar dos edifícios nazis ou dos que foram completamente destruídos, foram erguidos outros novos<sup>01</sup>. No entanto, os museus notáveis e importantes que mantiveram algumas das suas paredes intactas foram restaurados e remodelados, apesar de a História recente estar visivelmente presente nos edifícios, como é o caso da *Alte Pinakothek* onde alguns sinais de bombardeamentos da Grande Guerra não foram disfarçados. O caso da *Lenbachhaus* não é diferente, visto que tem, ainda hoje, toda a sua história, visivelmente representada no edifício: parte da *villa* original que sobreviveu à guerra, as crescentes reconstruções e remodelações de diferentes arquitetos e a nova extensão de Foster, tudo se distingue de maneira harmoniosa através do olhar atento do visitante.

Cada solução de projeto museológico representa a evolução dos diversos modelos formais e conceptuais de Museu: o que começa no museu-galeria e no museu-panteão, que representam os primeiros modelos de museu a serem desenhados; e os que, a partir destes modelos, foram desenhados para cumprir os desejos e necessidades das épocas, como o museu-nacional e o museu-templo.

---

01 Como é o caso dos Templos de Honra e dos edifícios adjacentes, pertencentes ao partido Nazi, que foram substituídos pela Escola Superior de Música e Teatro e pela Casa do Instituto da Cultura.

No caso da *Lenbachhaus*, podemos dizer que é um museu-catalisador, porque o contentor arquitetónico é a primeira peça representativa do Museu que o visitante vê e que expressa o seu conteúdo (coleção do edifício cultural e público) usando a Arquitetura como estratégia apelativa, interligando o funcional ao artístico. *Foster + Partners* unem estas duas características através da utilização de simples mas cativantes tubos metálicos dourados que cobrem a fachada da *Lenbachhaus* diferenciando-se de toda a sua envolvente. Assim, este contentor transforma-se também em conteúdo, em espaço que também se expõe, devido à inexistência de códigos ou de regras rígidas, que quebram muitos dos conceitos e das pragmáticas captados pelo movimento moderno.

Além disso, a *Lenbachhaus* é um museu de arte, é um espaço arquitetónico peculiar, pois é o lugar onde a Arquitetura e as Artes Plásticas se encontram. É o espaço onde se materializam os conceitos discutidos por diversos autores de filosofias da arte e de estética. A arquitetura, relativamente à funcionalidade museológica, é posta à prova enquanto produto estético em si mesmo. É possível ler o papel do arquiteto e da sua arte, como fulcro de diversas problemáticas contrastantes e diversificadas, que atravessam toda a nossa cultura. Há alguma dificuldade em classificar acontecimentos da organização do espaço no seu sentido funcional ou artístico, observando-se contudo a possibilidade de separar estes dois aspetos que estão interligados, apesar de não existir obra de arte pura, nem obra técnica pura: *arte pressupõe sempre forma como suporte de uma carga emotiva* - Fernando Távora<sup>02</sup>.

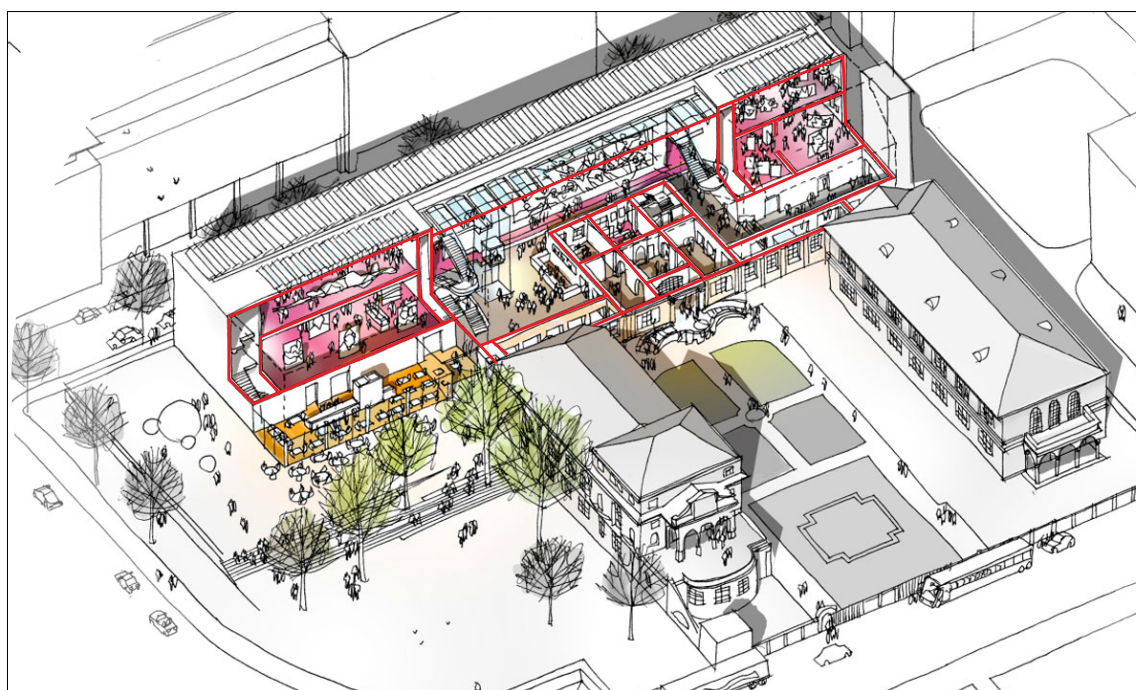
Os arquitetos optaram por aproveitar as funcionalidades obrigatórias do museu para integrarem peças artísticas, como acontece com o nome do museu, bem visível na fachada principal, onde

---

02 em TÁVORA, Fernando; *Da organização do espaço*.



84. Marcação da entrada do museu.



85. Axonometria esquçada do edifício, em corte.

86. Fachada este da *Lenbachhaus*.

sobressaem as letras salientes que o identificam: “LENBACHHAUS”<sup>03</sup>. Mesmo a longa distância esta escultura (2012-2013) da autoria de Thomas Demand<sup>04</sup>, guia o público para a nova entrada do museu. O tamanho das letras e a sua instalação na fachada principal, brilhando conjuntamente e refletindo-se no bronze do edifício, dão a entender que elas cumprem uma função muito mais significativa do que a de um simples nome. Essas letras formam uma escultura, uma palavra esculpida, uma instalação no e para o edifício. Deste modo, a instituição museológica assume-se como um novo elemento marcante da cidade de Munique. Esta potencialidade da estética da arquitetura, onde podemos encontrar um cruzamento entre as atuais tendências da museologia, da arte e da arquitetura, é capaz de atrair multidões de visitantes e atua como um fator de prestígio e de promoção, tanto para a instituição museológica como para Munique. É uma oportunidade de promoção política, institucional e socioeconómica da qual Munique tem tirado partido. Primeiro, através da dádiva do primeiro museu público ao seu povo, a *Glyptothek*, à qual se seguiu a construção de diversos museus de arte no século XIX que tornaram Munique numa Capital das Artes. Depois da Segunda Guerra Mundial e de diversas reconstruções para reavivar Munique da destruição sofrida, as políticas museológicas da cidade continuaram a revelar-se positivas devido à constante atualização das tendências archi-

---

03 As letras que compõem a palavra, feitas em 3D, sobressaem alguns centímetros da fachada e são de fonte Antiqua. Este foi o tipo de letra tipográfica utilizado quando o museu foi fundado, em 1929. Os espaços internos e as linhas brancas da escultura revelam a sua excecional tridimensionalidade, pois a escultura brilha a partir das linhas finas das suas simples letras, marcando, mesmo à noite, a entrada do edifício.

04 Thomas Cyrill Demand, nasceu em 1964, em Munique. É um escultor e fotógrafo alemão que vive e trabalha em Berlim e Los Angeles e dá aulas na Faculdade de Belas Artes de Hamburgo. Os seus trabalhos baseiam-se em modelos tridimensionais, muitas vezes com conceitos de significância social e política. Ele descreve-se não como um fotógrafo, mas como um artista conceptual para quem a fotografia é uma parte intrínseca do seu processo criativo. Tem curso de escultor, no entanto, a maior parte das suas esculturas são de espaços que servem de modelos para as suas fotografias. Estas são o processo final do seu trabalho que são exibidas nas suas exposições e os modelos originais são destruídos.





87. *Lenbachhaus*, 2013.



88. Vista da praça à frente da *Lenbachhaus* para a porta monumental.

tetónicas e artísticas sem, no entanto, esquecer o passado artístico herdado, representado por diversas instituições e coleções de obras de arte. Disto é exemplo a *Lenbachhaus*, na qual já diversas reconstruções, remodelações e ajustes tinham sido feitos durante o século XX. No entanto, devido ao número crescente de visitantes<sup>05</sup>, às consequentes reparações de má qualidade feitas no pós-guerra, à falta de segurança segundo os regulamentos atuais e à falta de valências necessárias a um museu de arte moderna e contemporânea, teve de ser feita outra renovação da arquitetura do museu. Desta vez a política de museologia utilizada foi a de cativação do público através da originalidade das formas. Para este efeito foi feito um concurso de arquitetura no qual foi selecionado o gabinete *Foster + Partners*<sup>06</sup>.

O museu de arte contemporânea é o espaço para apresentação de obras de arte aliado à obra arquitetónica cujo valor estético cativa o visitante. Da diluição desta fronteira, resulta a “obra de arte integrante e integrada que evoca a noção de *obra de arte total*” - Yani Herreman<sup>07</sup>. Sendo a *Lenbachhaus* a antiga residência e estúdio de um artista os arquitetos *Foster + Partners* tomaram como abordagem no espaço exterior e interior, a integração da arte na arquitetura, personalizando o edifício e tornando perceptível, no exterior, a identidade do museu.

Na *Lenbachhaus* as obras de arte são elemento central na experiência do edifício, transformam-no num espaço a ser vivido, sentido e apreciado.

*Spatiality is not just space but a whole small world  
or atmosphere created by architecture* - Henning

Larsen<sup>08</sup>

---

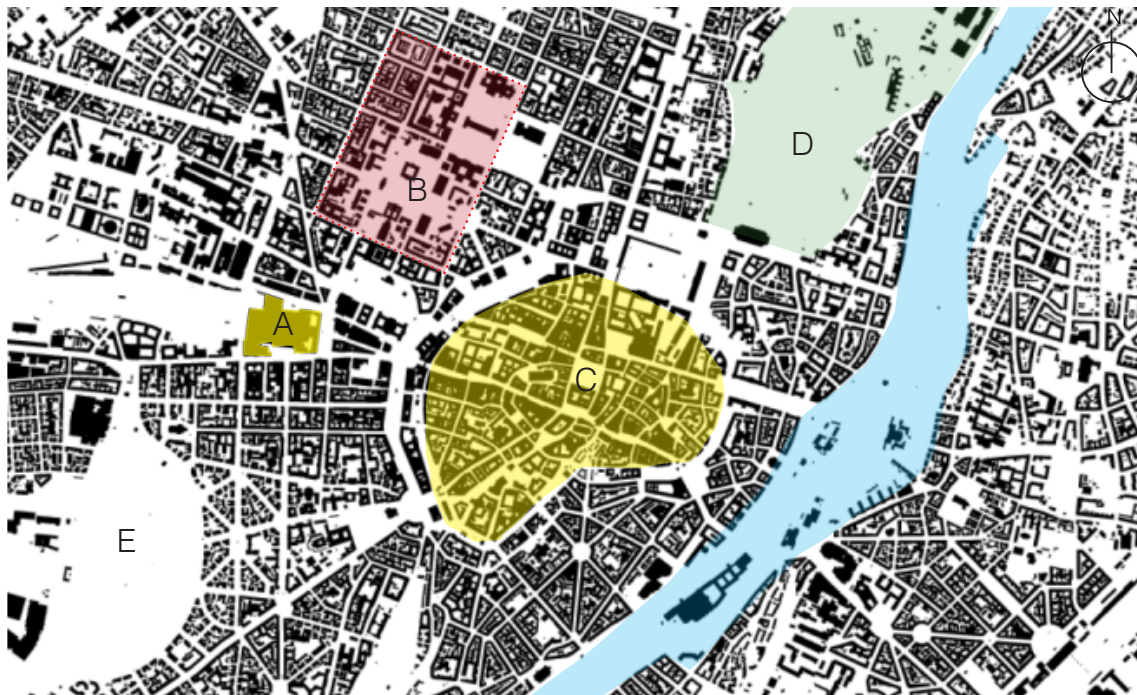
05 em 2009 eram contados 450 000 visitantes.

06 Ver anexos para breve biografia.

07 em BARRANHA, Helena; *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal : da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*.

08 em [www.henninglarsen.com](http://www.henninglarsen.com)





89. Planta de localização, cidade de Munique.

A. Estação central de comboios    B. Kunstareal    C. Centro histórico    D. Jardim inglês  
E. Theresienwiese



90. Planta da Kunstareal de identificação dos principais edifícios museológicos e das funções dos principais edifícios e áreas.

1 Lenbachhaus	4 Alte Pinakothek	Museus de arte	Universidades e escolas profissionais
2 Glyptothek	5 Neue Pinakothek	Museus de ciência	Instituições culturais
3 Staatliche Antikensammlung	6 Pinakothek der Moderne	Galerias	

## LOCALIZAÇÃO

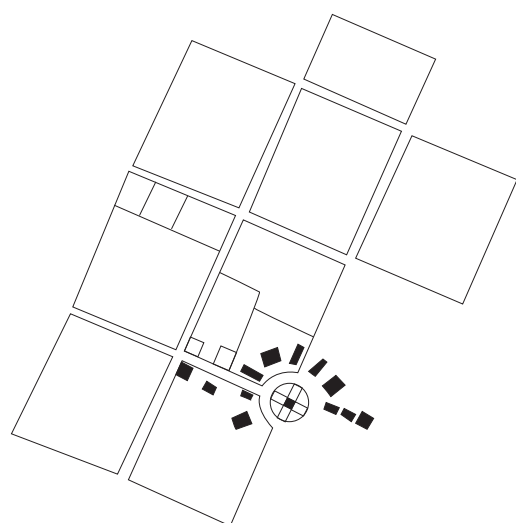
A área onde se localiza a *Lenbachhaus*, riquíssima em arte e arquitetura, merece apreciada atentamente. A paisagem apresenta edifícios públicos deslumbrantes de diversas épocas. A iconografia e a alta qualidade das coleções da *Kunstareal* de Munique realçam o caráter público da zona. Contudo, o visitante mais atento apercebe-se de que ela enfrenta diversos problemas que, atualmente, a cidade está a solucionar. Estes dizem respeito à invisibilidade da funcionalidade dos edifícios que a arquitetura não dá a conhecer do exterior, e às deficiências espaciais relacionadas com problemas dos jardins e de tráfego. Estes problemas são provocados pelo normal crescimento da malha urbana que se insere no projeto urbanístico original desenhado por Klenze que, porventura, já não faz sentido.

Afigura-se necessário criar uma ligação entre os diferentes espaços, através de um conceito de design geral para os espaços abertos, desenhando-os com características contemporâneas, para captar o interesse dos turistas e dos moradores da *Maxvorstadt*. A acessibilidade de cada edifício deve ser destacada e reconhecida, a partir do espaço público, predominantemente pelo desenho paisagístico, sendo o mobiliário urbano, de segunda importância.

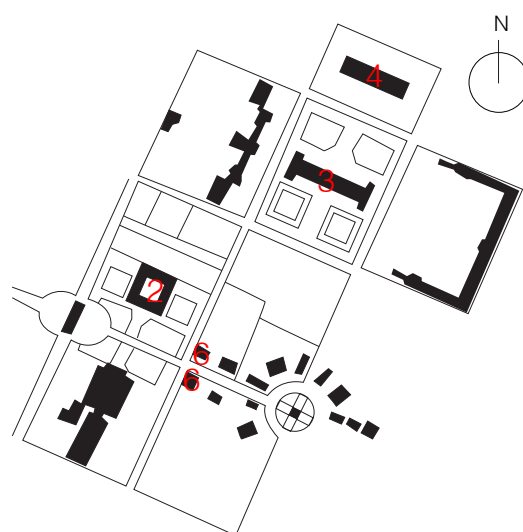
A *Kunstareal* apresenta várias potencialidades, devido à sua longa e intensa História, sendo uma área de grande interesse turístico. Deste modo, há problemas urbanísticos, como por exemplo uma melhor conexão ao centro da cidade, que ainda precisam de ser solucionados.

Atualmente, alguns destes problemas estão a ser resolvidos, pela renovação de espaços públicos e de edifícios, tornando-os mais atuais, tanto a nível estético como conceptual, o que desencadeia um efeito de espetáculo, através da grandiosidade e da originalidade da arquitetura dos edifícios que se tornam símbolos da cidade. É o caso da nova extensão do museu *Lenbachhaus*, edifício onde

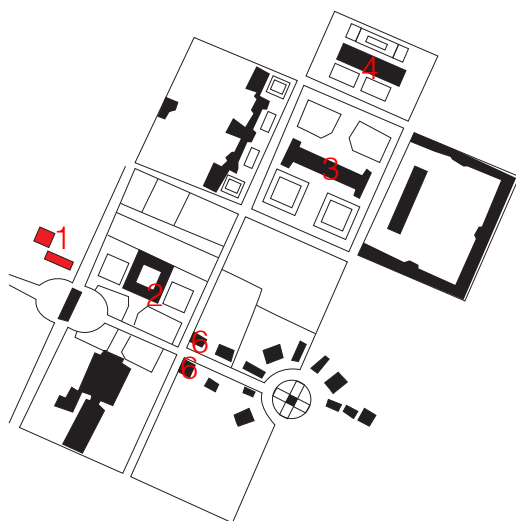




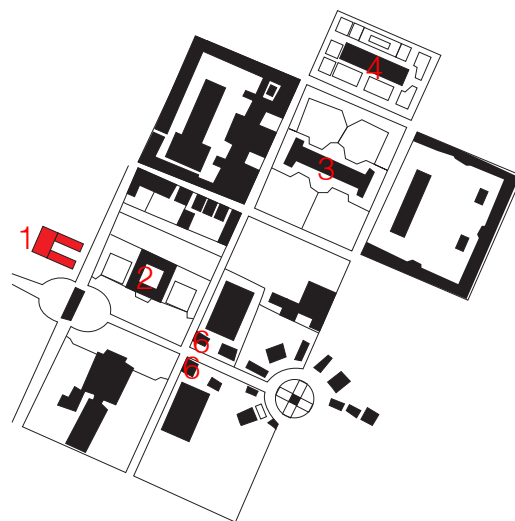
1814



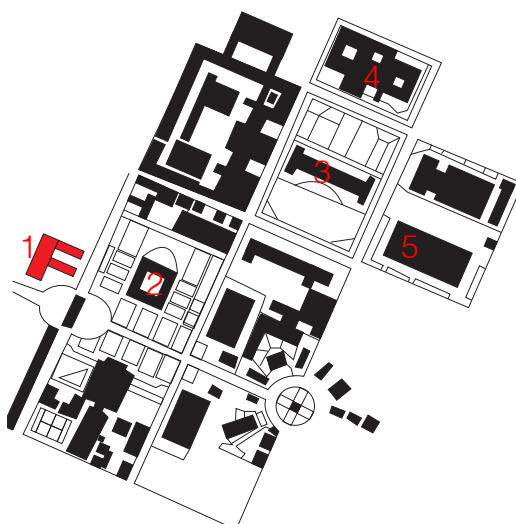
1865



1891



1934



2013

Legenda:

- 1 Lenbachhaus
- 2 Glyptothek
- 3 Alte Pinakothek
- 4 Neue Pinakothek
- 5 Pinakothek der Moderne
- 6 Ehrentempel (Templos de Honra)

91. As diversas etapas da construção da *Kunstareal* e identificação dos museus.

podemos afirmar, com certeza, que a arquitetura tem um papel de divulgação do museu e de atração do público. Esta potencialidade reflete-se tanto no seu exterior, como no seu interior, de uma maneira subtil, mas notória, através da sua boa integração nas pré-existências, não deixando de ter em conta as novas exigências contemporâneas. Contribui, desta forma, para a conservação e reabilitação do património arquitetónico, estabelecendo um diálogo entre o antigo e o novo. Devido às reconstruções feitas e à ampliação construída, foi possível a reconfiguração da imagem global do equipamento. Como afirma Montaner, a necessidade de expansão e remodelação não representa a constatação de um fracasso do projeto inicial ou a sua crise, mas uma evolução natural, visto que “a própria essência dos museus reside no seu crescimento”<sup>09</sup>.

*Em vez de um lugar austero, sagrado e elitista, o museu passa a ser assumido como um espaço ligado ao quotidiano de um público heterogéneo, um local onde a fruição da arte surge associada ao conceito americano de entertainment.* - Helena Barranha<sup>10</sup>

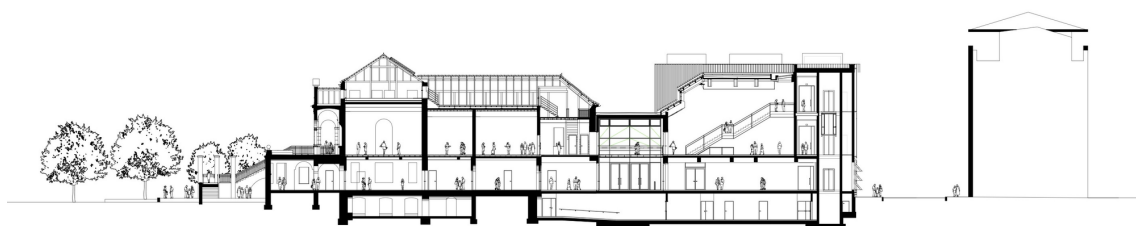
O projeto da extensão do museu *Lenbachhaus* sublinha a importância dos espaços exteriores adjacentes que completam o programa do interior. Esses espaços exteriores reconfiguram e reorganizam o espaço urbano.

A abordagem seguida pelo gabinete para o espaço público foi alterar a entrada principal, dirigindo-a para a praça mais importante da *Kunstareal*, a *Königsplatz*, que se encontra à frente da importante porta da cidade, a *Propyläe*, o que faz sentido, visto que a

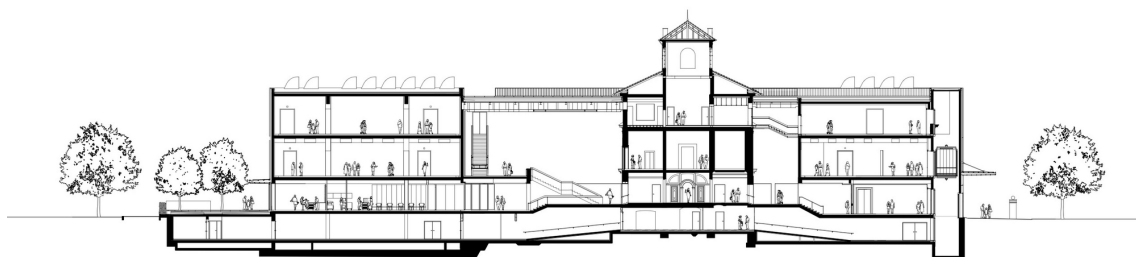
---

09 Montaner em MONTANER, Josep Maria; *Museus para o séc.: XXI*.

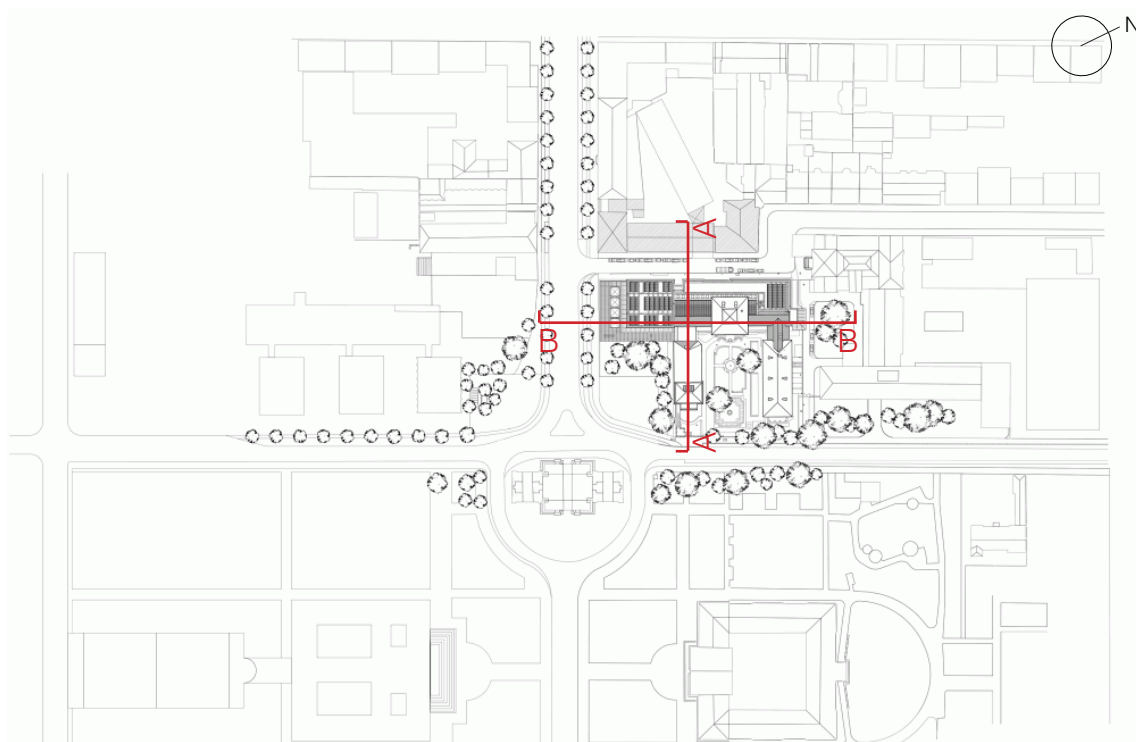
10 em BARRANHA, Helena; *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal : da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*.



92. Corte AA.



93. Corte BB.

94. Planta de localização da *Lenbachhaus*.

maior parte das pessoas chega aí vinda do lado este, do centro da cidade ou de outros museus na mesma área, ou vinda do sul, onde se localiza a estação subterrânea de metro e a estação principal de comboios.

*Se quisermos comparar o museu com a catedral ou com o templo [...] o museu de arte contemporânea nunca é só a catedral, é também a praça em frente à catedral. E a praça em frente à catedral é a praça onde as pessoas estão, onde as pessoas têm esplanadas, lojas, onde as pessoas convivem, circulam, descansam*<sup>11</sup> - João Fernandes.

A orientação da *Lenbachhaus* para a praça, possibilita a visualização da panorâmica histórica do antigo estúdio de Lenbach. Ao mesmo tempo, na direção oposta, foi criado um novo panorama, sendo possível agora ter uma vista desobstruída da *Propileus*, assim como da arquitetura neoclássica de Leo von Klenze, o que antes não era possível.

Esta nova entrada liga a antiga *Lenbachhaus* à nova estrutura de *Foster + Partners*. As dimensões, cores e outras características do novo edifício foram inspiradas em Gabriel von Seidl. A fachada projetada em metal cor de cobre, transmite uma linguagem contemporânea, com delgados, elegantes e graciosos elementos, as diversas formas do edifício do estúdio. A cor do material escolhido para a fachada estabelece uma associação com o edifício ocre antigo sem abandonar o carácter contemporâneo da estrutura. A fachada principal da nova extensão está articulada, no primeiro e segundo andares, com tubos cor de cobre, que têm 10 centímetros de diâmetro e, aproximadamente, 4 metros de altura, ancorados por

---

11 entrevista a João Fernandes, diretor de Serralves em 2005.



grampos de secções côncavas de folhas de metal amarelas.

No entanto, o uso do metal é feito de maneira diversa, na fachada situada ao longo da *Richard Wagner Strasse*. Aí, consegue ver-se que os arquitetos respeitaram o edifício antigo, distinguindo de uma forma harmoniosa as partes do novo edifício que tocam o antigo e as partes do edifício que foram construídas a partir do solo. Isto foi conseguido usando o mesmo metal, embora variando entre folhas metálicas, por cima do edifício antigo, e tubos metálicos, nas fachadas totalmente construídas de novo. Aqui pode ver-se com bastante clareza a sutileza da interação entre edifício novo e o antigo, sem quebrar uma coerência, adicionando-lhe, ao invés, a coerência que faltava ao complexo.

A nova construção, que envolve a antiga residência, tem uma fachada que é constituída pelos tubos metálicos, nos dois últimos andares, onde se encontram as salas expositivas. Contudo, no piso ao nível da rua, onde se situam alguns serviços para o público do museu (o café e o restaurante) essa fachada é transparente, o que permite a entrada de luz e a extensão dos espaços interiores para o exterior público.

Também era imperativo que não houvesse qualquer mudança prejudicial ao complexo da *villa*, do lado do jardim, portanto a nova estrutura não poderia ser mais alta que o flanqueamento dos edifícios existentes na *villa*. Além disto, o novo edifício também tinha de assegurar a preservação do desnível dos telhadas e do clerestório, oferecendo, ao mesmo tempo, suficiente espaço para alojar uma nova assoalhada. A primeira e segunda assoalhadas, que alojam, exclusivamente, salas para as exposições permanentes, foram construídas ao mesmo nível em todas as partes do edifício, com a intenção de oferecerem o acesso para todos os espaços expositivos. Foi, então, conquistado algo que teria sido impossível na antiga *Lenbachhaus*, devido aos seus inúmeros meios-pisos.

Uma vez que o complexo de *Lenbachhaus* possui muitas

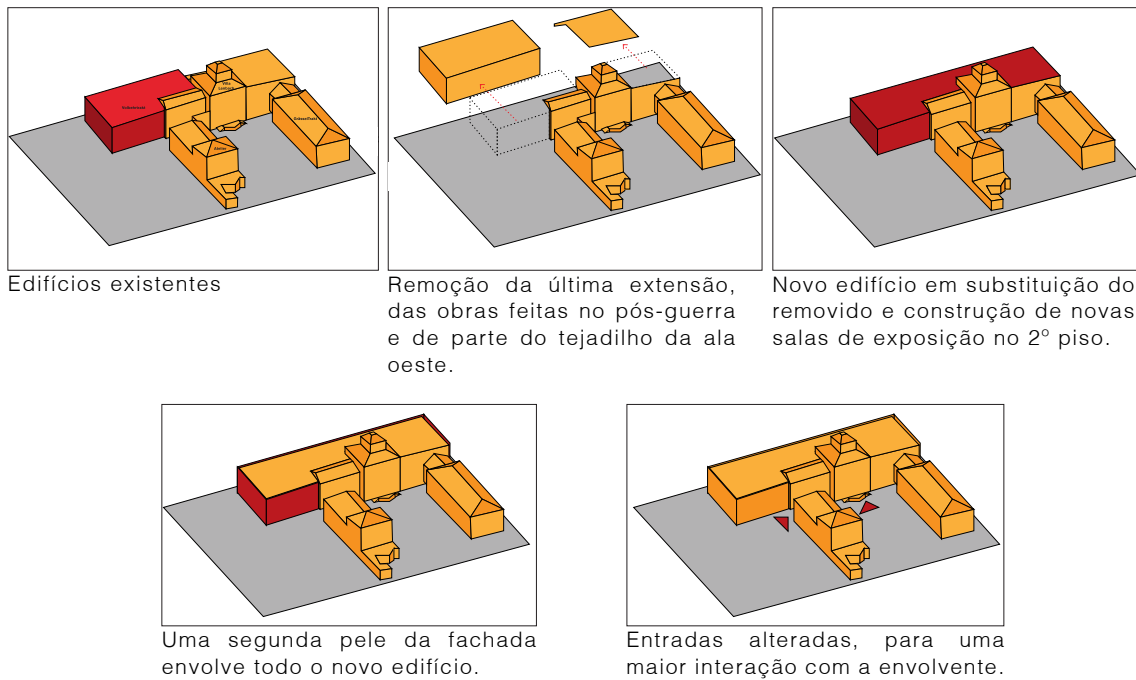
janelas originais que oferecem uma ótima quantidade de luz natural aos espaços expositivos, o novo edifício de *Foster + Partners*, é apresentado, quase na sua totalidade, por fachadas cegas, exce-tuando os espaços não expositivos de apoio ao público, como a loja e o restaurante, situados no piso nobre.

Porque a luminosidade é uma das principais preocupações de qualquer museu, foi dada muita atenção tanto à luz natural, como à luz artificial. No telhado do novo edifício foram dispostas clara-boias que, vistas do exterior, parecem pequenas velas projetadas para o céu. A luz que cai a partir delas, entra nos espaços de expo-sição da coleção de quadros de *Blau Reiter* para serem apresenta-dos com uma maravilhosa luz natural.

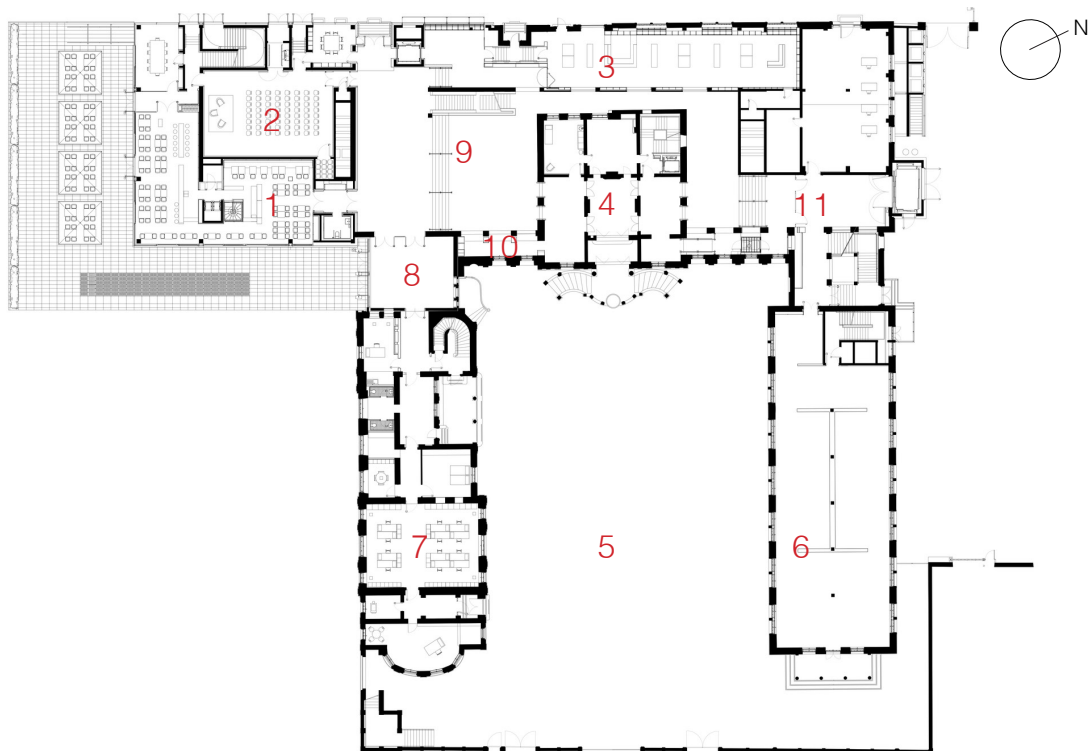
## **A REALIZAÇÃO DO PROJETO - PREMISSAS, OBJETIVOS E CONQUISTAS**

Um tópico recorrente na discussão de temas museográficos é o contributo dos museus para a conservação e reabilitação do pa-trimónio arquitetónico, nomeadamente em centros históricos, o que acontece na *Kunstareal*, o centro histórico artístico de Munique. Os projetos que lá se têm vindo a desenvolver estabelecem um diálogo entre o antigo e o novo, seja em cada edifício encarado isoladamen-te, seja entre edifícios do séc.XVIII e edifícios do séc.XX. A *Lenbachhaus* é o edifício da *Kunstareal* que mais expressa esse diálogo. O museu tem sido renovado e ampliado, para responder às crescentes exigências funcionais, permitindo a reconfiguração da imagem glo-bal do equipamento, através de uma constante renovação positiva, quer no que à arquitetura diz respeito, quer no que se refere ao de-sempenho económico, adequando o museu às exigências do presente, sem negar o seu passado.

O projeto de ampliação e renovação do museu *Lenbachhaus* consistiu na remodelação do edifício, através de demolições parciais



95. Diagrama sobre a estratégia da reconstrução da extensão e da renovação feita por Foster.



96. Planta do piso térreo e o seu programa.

- |                                    |                              |                                     |
|------------------------------------|------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Café/Restaurante                | 5. Jardim                    | 9. Foyer                            |
| 2. Sala de conferência Georg Knorr | 6. Exposição de arte de 1900 | 10. Bilheteira                      |
| 3. Loja                            | 7. Área administrativa       | 11. Exposição de arte contemporânea |
| 4. Villa                           | 8. Átrio de entrada          |                                     |

e numa nova construção, com um orçamento de 56,4 milhões de euros, tendo as principais diretrizes sido respeitadas, tanto em termos orçamentais como de prazos.

Para a concretização deste projeto foram feitas algumas exigências normativas, sendo as mais importantes as seguintes:

- nem a configuração exterior das três alas nem o histórico jardim podiam ser alterados;
- as salas originais da *villa* Lenbach não podiam ser tocadas;
- a nova extensão não podia ultrapassar a altura original do edifício antigo.

No entanto, era evidente que a entrada pelo pequeno portão do jardim e pelas escadas exteriores, já não respondia às necessidades atuais, visto que era inacessível a pessoas com mobilidade reduzida e era muito pequena para a grande quantidade de visitantes que o museu atualmente recebe diariamente.

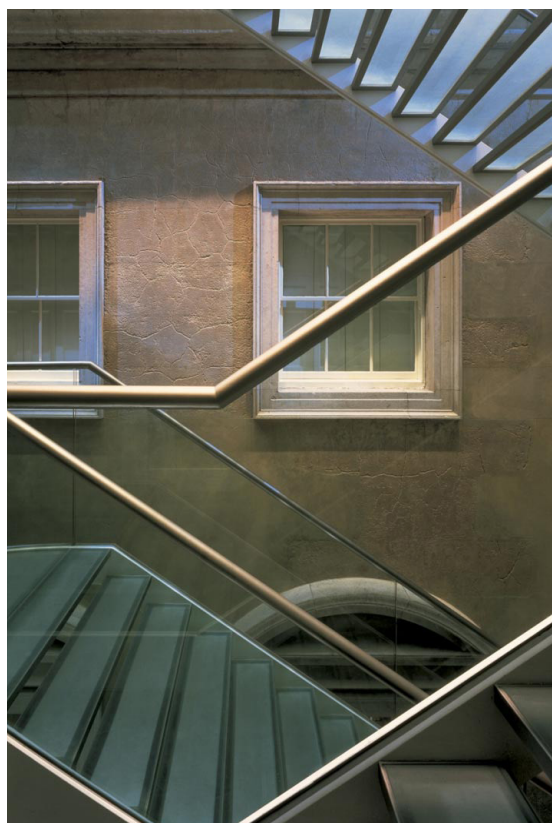
Uma característica do museu, a ser alterada pelos arquitetos, relacionava-se com a sua configuração arquitetónica original, uma vez que o seu interior era uma estrutura espacial confusa, especialmente no lado sul. Tal devia-se ao facto de os edifícios terem sido construídos inicialmente sem conexões e em épocas diferentes, dando sempre mais importância à pele exterior dos imóveis do que às suas organização e interação internas. São disto exemplo a ligação que Hans Gräsel desenhou entre a residência e o estúdio, que só foi concretizada no primeiro andar, e a ampliação sul de 1972, em que foi descurada a continuidade da lógica interna da pré-existência.

Para resolverem as várias “deficiências” encontradas, os arquitetos *Foster + Partners* desenvolveram uma dupla abordagem ao edifício. Começaram por dar ênfase à *villa* histórica entendendo-a como objeto artístico a ser exposto, um método já usado anteriormente nas galerias Sackler, na *Royal Academy of Arts* (1991), em Londres. Este edifício tornou-se o modelo para o modo como o





97. Galerias Sacker, *Royal Academy of Arts* - sala de exposições e suas claraboias, semelhantes às da *Lenbachhaus*.



98. Galerias Sacker, *Royal Academy of Arts* - Foyer, integração do edifício novo com o antigo, semelhante à *Lenbachhaus*.

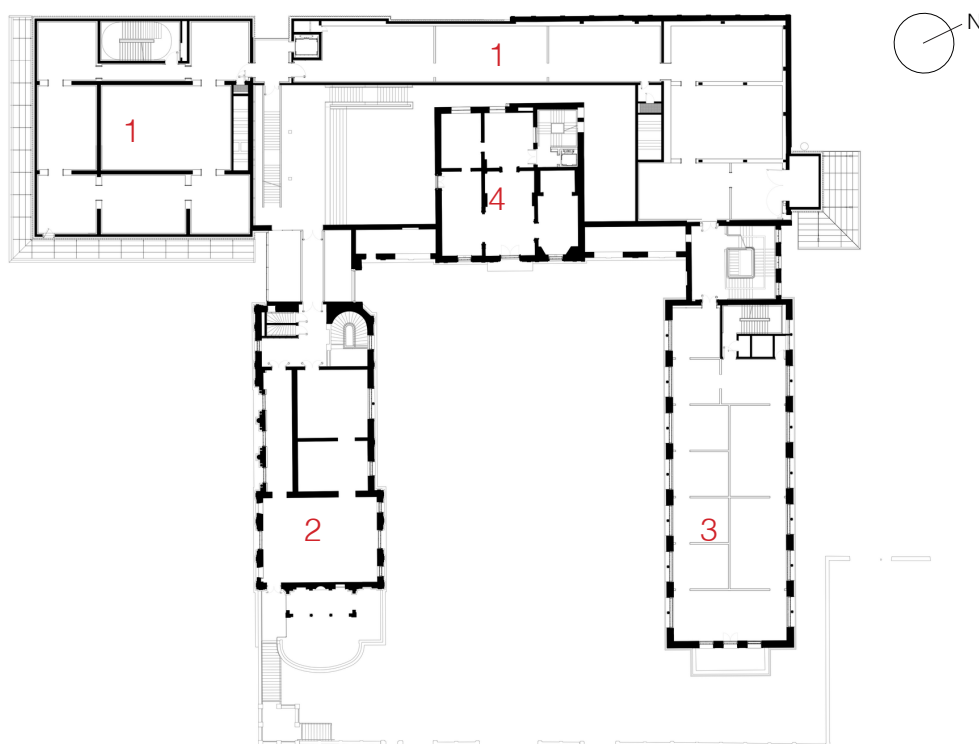
gabinete desenha os seus projetos, em termos de diálogo entre o novo e o antigo. Este projeto criou novos espaços de exposição e ofereceu também uma nova circulação pelo complexo dedicado ao século XIX. No que se refere ao conceito e design, assemelha-se ao desenho da extensão da *Lenbachhaus* (2013) e também relativamente à utilização da luz natural e do uso edifício antigo como peça a ser destacada. Assim, o projeto das galerias *Sackler* parece ter constituído a fonte de inspiração para o desenho da nova *Lenbachhaus*.

O novo edifício da *Lenbachhaus* envolve a antiga *villa*, criando no interior, um espaço, com pé-direito triplo, que permite ao observador admirar 3 fachadas desse edifício antigo que, especialmente devido à sua estratégia de localização é enaltecido e elevado a obra de arte, tornando-se, agora, numa peça artística exposta num espaço cujo pavimento, em carvalho clareado, enfatiza a característica residencial do *foyer*.

A antiga *villa* tem as suas fachadas norte e sul, anteriormente abafadas pelas alas de ligação do arquiteto Hans Grässel, expostas para amplos espaços de recepção e de distribuição para os espaços expositivos, visto que é a peça central da planta do projeto. A fachada oeste da *villa*, apesar de se localizar num corredor estreito de aproximadamente 3 metros de largura e 11 metros de altura, não é escura nem maçadora, visto que o corredor é encimado por claraboias em todo o seu comprimento criando efeitos e desenhos de luz na fachada da antiga construção. É nestas formas interiores, tal como nas exteriores, que os arquitetos *Foster + Partners*, *num tempo marcado pelo triunfo da expressão individual*<sup>12</sup>, encontraram a liberdade para se expressarem enquanto artistas, numa nova relação entre a Arquitetura e a Arte, usufruindo, assim, de uma oportunidade estimulante para ensaiarem novos conceitos, novas formas e novas

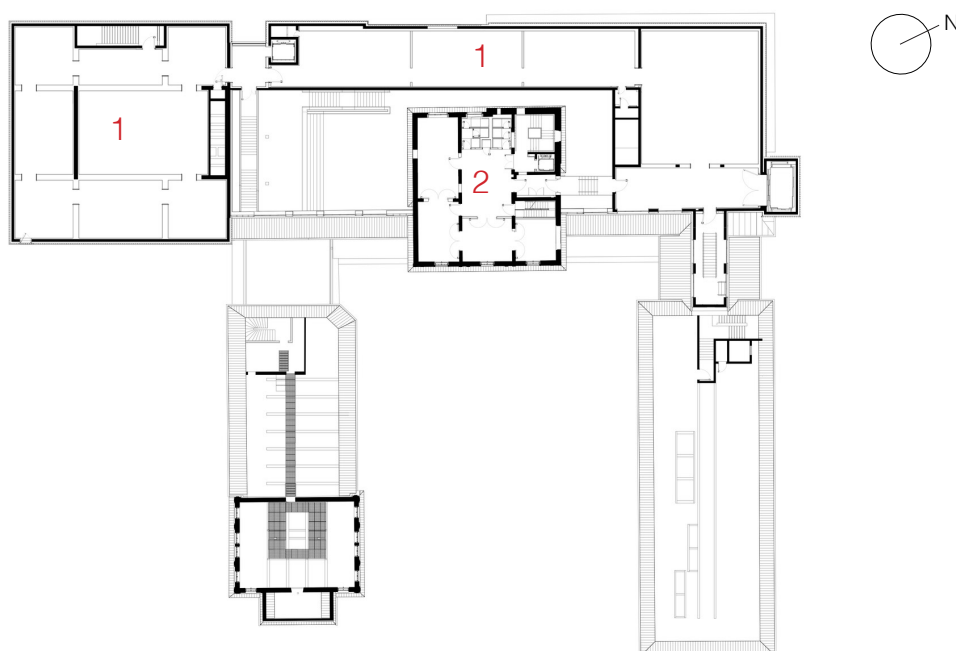
---

12 Helena Barranha em BARRANHA, Helena; *Museus de Arte Moderna e Contemporânea - Conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*.



99. Planta do primeiro piso e o seu programa.

- |                                     |                                   |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Exposição de arte depois de 1945 | 3. Exposição de arte de 1900      |
| 2. Exposição de Joseph Beuys        | 4. Exposição de Franz von Lenbach |



100. Planta do segundo piso e o seu programa.

- |                                  |
|----------------------------------|
| 1. Exposição de "Der Blau Riter" |
| 2. Estúdio                       |

tecnologias construtivas, talvez também desafiando a abertura de pensamento dos cidadãos.

Nas formas criadas pelo Homem é impossível distinguir claramente “formas artísticas” de “formas não artísticas”, é difícil hierarquizar a importância relativa de tais formas. Entenda-se, no entanto, que *toda a forma criada pelo Homem tende, ou deverá tender, para a forma artística, caso contrário será desprovida de uma necessária totalidade, e, por outro lado, que todas as formas se revestem de importância para uma organização do espaço* - Fernando Távora<sup>13</sup>.

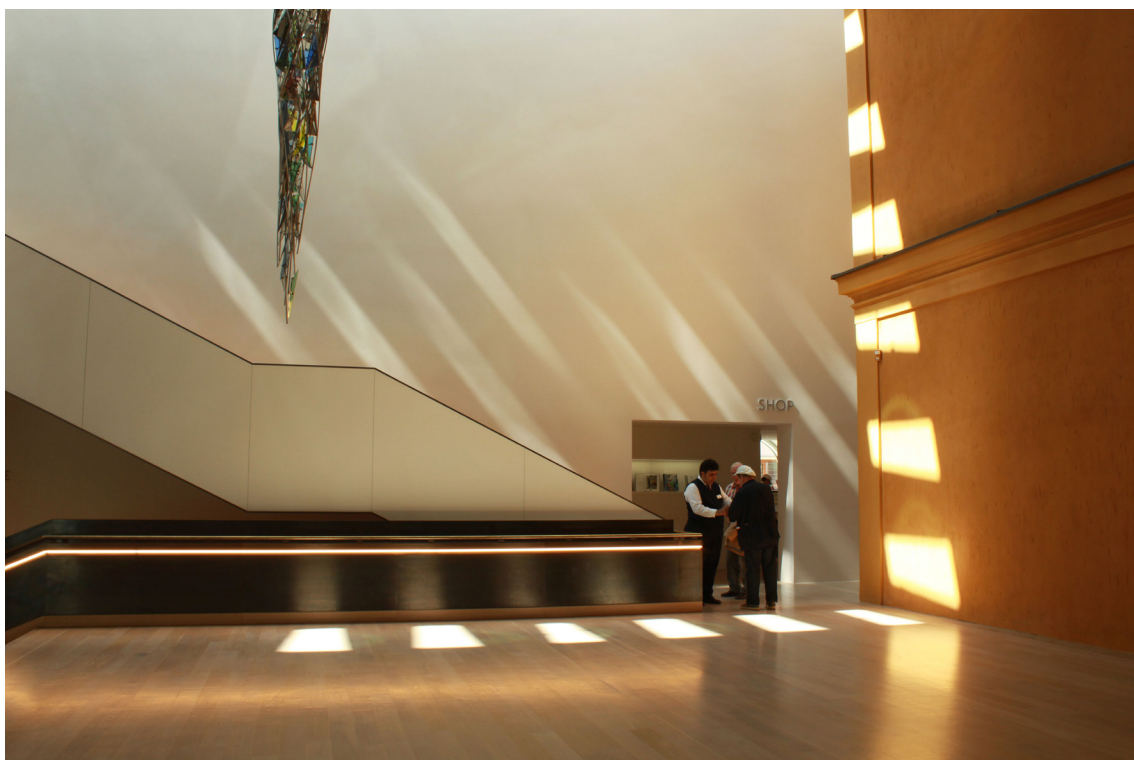
Assim, se todas as formas são relevantes para a organização de um espaço museográfico, as obras de arte que o museu alberga devem desempenhar uma função no espaço expositivo e consequentemente no objeto arquitetônico. Deste modo, a relação entre a Arte e a Arquitetura é expressa igualmente pelo trabalho conjunto do gabinete com diversos artistas, na concepção de obras que fazem parte do próprio projeto arquitetônico. A mais exuberante encontra-se no *foyer*, de pé direito triplo. É uma imponente escultura, refletora de luz, de nome *Wirbelwerk* (2011-12), que tem como pano de fundo a antiga residência de Lenbach. Esta obra é um trabalho imponente que se estende do teto quase até à altura da cabeça dos visitantes. Este vortex espiral é um trabalho de Olafur Eliasson<sup>14</sup> que se baseia num conceito da dinâmica. Os movimentos circulares fazem lembrar um turbilhão que começa em baixo, parecendo sugar

---

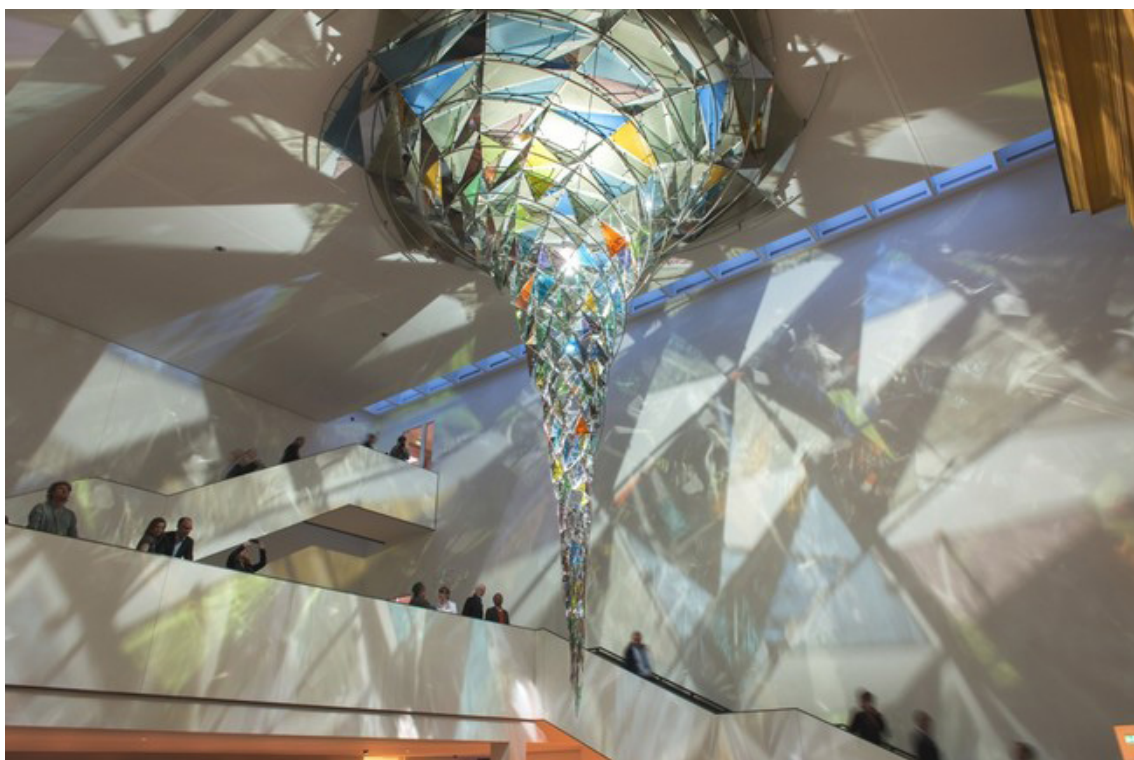
13 em TÁVORA, Fernando; *Da organização do espaço*.

14 Olafur Eliasson é um artista dinamarquês, conhecido pelas suas esculturas e instalações de larga escala que empregam elementos como a luz, a água e a temperatura, com o intuito de enaltecer a experiência do espectador. Eliasson trabalha também conjuntamente com arquitetos, sendo uma das suas peças mais conhecidas a fachada da ópera de Copenhaga, arquitetura vencedora de um prémio Mies van der Rohe, pelo gabinete Henning Larsen Architects.





101. *Wirbelwerk* e a *villa* de Lenbach. Iluminação através da luz do Sol, no entanto, a escultura reflete os seus vidros na parede branca.



102. Aquando da falta de luz natural, o *Wirbelwerk*, reflete a sua luz no *Foyer* e ilumina todo o espaço, através dos LEDs no seu interior, colorindo os planos à sua volta.

tudo alargando-se até ao plano superior<sup>15</sup>.

Nesta escultura de Eliasson, a forma da espiral, alargando de forma acentuada, é constituída por largas secções triangulares de vidro colorido transparente, seguradas por metal polarizado. A escultura funciona como um candeeiro e faz com que a luz irradie, projetando luminosidade e colorindo as paredes circundantes. Apesar de estática, torna o espaço dinâmico, devido a essas projeções poderem ser vistas de modo mais regular ou difuso, pois variam de intensidade dependendo da claridade da sala. Através das cores da sua escultura, Eliasson faz alusão ao mundo visual dos quadros. *Wirbelwerk*, com 7 metros de diâmetro máximo e, aproximadamente, 8 metros de altura, é uma espécie de caleidoscópio, abrindo e expandindo a sala.

Esta obra contemporânea complementa o projeto arquitetónico em termos de luminosidade, mas também valoriza a experiência museológica do visitante, pelo impacto de surpresa e entusiasmo acrescido aquando da entrada no recinto.

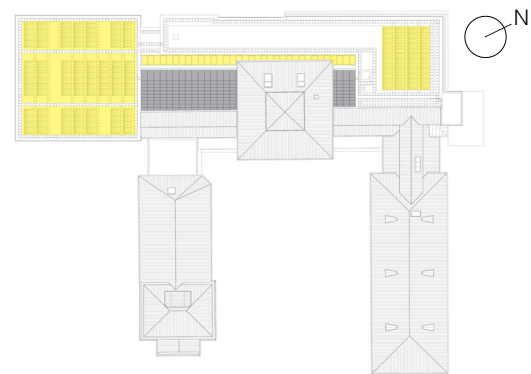
O visitante entra no *foyer* através de um espaço de distribuição que tem um pé-direito relativamente baixo, de cerca de 3,5 metros. Daqui, há a possibilidade de ir para os vários espaços de serviço e de apoio ao público, que se encontram no piso 0 (o restaurante/café; auditório Georg Knorr) e no piso -1 (cacifos, sanitários e bengaleiro). Este espaço de chegada prepara o público para a entrada no coração do edifício, de aproximadamente 11 metros de altura, onde se localizam a obra *Wirbelwerk*, a loja, a bilheteira e a *villa*. O grande contraste de alturas faz com que o espaço pareça mais amplo e a obra torna a área mais viva e dinâmica. O *foyer* é o espaço

---

15 Representa o efeito Coriolis, a forma de energia cinética, que descreve a forma espiral de corpos em rotação a partir de um movimento de centrifugação. A sua dinâmica explica não só as correntes de ar (furacões) e de água, mas também a origem das galáxias. A escultura em espiral crescente e as suas formas triangulares são elementos formais da escultura construtivista, sendo talvez o exemplo mais importante deste movimento, a escultura de Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International*, de 1917.



Piso térreo  
103. Espaços de serviços ao público  
Espaços administrativos



Planta de coberturas  
104. Área de cláрабоias



105. Espaço de distribuição, com pé-direito baixo.



106. Foyer visto do 1º piso. Bilheteira do lado direito.



107. Corredor entre villa e loja.



108. Corredor iluminado por claraboias.



em que o edifício respira, é a área mais iluminada, colorida e festiva do museu e é o espaço de distribuição para as diferentes áreas expositivas, onde o público pode começar a sua visita. O *foyer* tem iluminação lateral fornecida pela fachada original da *Lenbachhaus*, mas também tem iluminação zenital nos espaços que carecem de luz, como é o caso do corredor que separa a villa da loja. A luz zenital na arquitetura dos museus do séc. XIX marca espaços de chegada importantes, como acontece na *Pinakothek* e na *Glyptothek*. Na *Lenbachhaus* a luz zenital é usada em situações de carência de luz lateral. Apesar de um dos espaços de maior importância da *Lenbachhaus* não ser iluminado por claraboias, é iluminado e marcado pela obra *Wirbelwerk*.

## ESPAÇOS DE SERVIÇOS AO PÚBLICO E ESPAÇOS ADMINISTRATIVOS

Os espaços de serviços ao público ocupam uma grande área do complexo museológico, situam-se nos pisos 0 e -1, na ala oeste do complexo. O restaurante e a sua explanada localizam-se numa extensão completamente nova, criada pelos arquitetos *Foster + Partners*, no extremo sul, recebendo, assim, luz natural todo o ano. A bilheteira fica no coração do museu, na parte mais alta e central, onde se localiza a obra mencionada no parágrafo anterior. A loja localiza-se na parte oeste da mesma ala, aproveitando uma porção do edifício que receberia pouca luz. No entanto, este espaço não deixa de ser iluminado, pois tem grandes aberturas na fachada e na parede que a separa do corredor. Consequentemente, este é iluminado por uma grande faixa de claraboias que ocupa toda a parede.

No andar -1, são localizados os serviços de menos importância: os cacifos, o bengaleiro e os sanitários. Estas áreas têm um pé-direito relativamente baixo, igual ao pé-direito mais baixo do *foyer* (3,5 metros) e são áreas bem iluminadas, apesar da ausência de





110. Salas de arte contemporânea. Mesma estratégia de iluminação, mas as paredes são neutras, de cor branca.



111. Salas de exposição de arte de 1900. O alinhamento das salas realça o uso das diferentes cores para as diversas salas. A primeira fig. revela a boa combinação das cores das paredes com a dos quadros expostos.

luz natural. A iluminação é feita através do sistema comum usado em todo o edifício, o uso de LEDs<sup>16</sup>.

Os espaços administrativos situam-se no piso 0, mas na ala sul, com entrada através do vestíbulo que liga essa ala à ala oeste. A sua organização interna foi modificada, no entanto, a estrutura e fachadas originais foram mantidas.

## ESPAÇOS EXPOSITIVOS

As coleções estão organizadas de forma cronológica e estilística. Os dois pisos da ala norte são ocupados por obras dos anos de 1900. Este edifício alongado está dividido longitudinalmente em duas alas que estão organizadas em salas *en suite*. Estas têm iluminação natural lateral fornecida por janelas altas, com o peitoril situado à altura dos olhos do observador e iluminação artificial dada por focus LED. Todas essas áreas têm paredes de cores diferentes consoante a paleta de cores dos quadros expostos, tornando o espaço mais agradável e interessante, pois não é monótono, devido à diversidade de cores, nem é cansativo, já que as cores se adequam às obras expostas. O percurso deste espaço expositivo é circular, ou seja, a entrada e a saída são feitas pelo mesmo átrio.

A ala oeste abriga duas exposições, no primeiro piso a coleção da arte pós 1945 e no segundo piso a coleção do grupo “Der Baue Reiter”. A distribuição interna dos espaços dos dois pisos é semelhante, havendo nos dois pisos uma separação, marcada como um espaço de descanso, entre o renovado edifício antigo e o edifício novo. No primeiro piso da ala norte as salas são de cor branca e a organização interna dos seus espaços expositivos é feita por uma sequência de salas iluminadas artificialmente através de tetos de

---

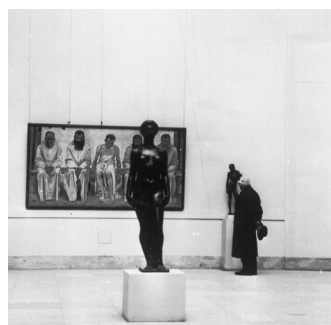
16 Para informação sobre o projeto de luz, ver o capítulo destinado a esse assunto (pág. 113).



112. Sala principal de exibição da exposição *Die Blau Ritter*, no 2º piso da ala norte. Quadros alinhados pelo seu centro, dispostos ao nível dos olhos do observador, seguros por métodos não visíveis ao visitante.



113. Sala principal de exibição da exposição *Die Blau Ritter*, no 2º piso da nova extensão.



114. Salas de exposição no ano de 1963 (a da esquerda e a do centro) e de 1973 (a da direita). Os quadros mais pequenos eram alinhados pelas suas bases, sendo que o centro delas fica ao nível dos olhos do observador. Os quadros maiores são dispostos de maneira a que o seu centro seja alinhado com a parte superior dos quadros mais pequenos adjacentes, como se vê na primeira imagem, ou são alinhados com o centro das telas mais próximas. A organização das telas não tinha um conjunto de regras constante, mas as mencionadas eram as empregues com mais frequência. A disposição dos quadros era feita através de fios transparentes, visíveis aos visitantes. Note-se que a iluminação zenital, já aqui era utilizada no edifício.

luz.

O segundo piso é todo iluminado através de luz zenital fornecida por faixas de claraboias. Os espaços expositivos do novo complexo têm uma planta quadrangular centralizada, formada por 9 salas, sendo a central a maior e com mais luminosidade. Comparando com a planta da *Glyptothek*, igualmente de planta central, a organização interna também é feita por galerias. No entanto, não há luz lateral, através de um pátio interior, como na *Glyptothek*, mas a iluminação é fornecida por luz zenital, através do mesmo sistema de claraboias existente nas restantes salas de exibição<sup>17</sup>. Essa sala central, ao contrário das outras em galeria, é constituída por uma tela preta em fundo branco, o que destaca as peças de arte e permite uma distribuição uniforme e suave da luz.

O segundo piso da ala oeste pré-existente da *Lenbachhaus* tem a maior sala de exposição do complexo, onde estão expostas as obras mais emblemáticas deste edifício museológico. A luz aqui também é fornecida por claraboias construídas em tetos brancos, que refletem luz para um espaço de paredes azuis claras, que harmonizam e suavizam o espaço. Esta sala foi desenhada com o intuito de ser a primeira da coleção “Der Blaue Reiter” a ser visitada, pois tem um espaço de distribuição, de descanso e de chegada, onde existe uma breve história sobre a fundação do grupo. No entanto, é possível começar a visita pelo outro extremo deste conjunto de salas, pois existe outro espaço de distribuição que também dá acesso ao novo edifício do complexo tratado no parágrafo anterior.

A *villa* de Lenbach, o elemento arquitetónico central, também é um complexo expositivo. O seu piso 0 dá acesso ao início da exposição de obras de arte contemporâneas e ao antigo jardim restaurado. O primeiro piso foi restaurado na decoração original da *villa* de Lenbach e mostra o estilo que o pintor tinha escolhido para

---

17 Para informação sobre o projeto de luz, ver o capítulo destinado a esse assunto (pág. 113).





116. Área de descanso da ala norte entre o edifício novo e o pré-existente.

decorar a sua residência. Foi, por isso, local selecionado para expor as suas obras. Toda a *villa* é iluminada por luz lateral natural e por luz artificial, no entanto, para preservar o edifício e expor as obras de Lenbach, nem todas as pinturas foram expostas da maneira mais vantajosa. Algumas estão expostas em contra luz, outras têm reflexos de luz, ou seja, há uma carência no trabalho luminotécnico, em favor da prevalência do edifício original. Assim, os trabalhos, não podem ser apreciados na sua totalidade.

O primeiro piso da ala sul é dedicado ao artista conceptual Joseph Beuys<sup>18</sup>, é constituída por 4 salas e os seus espaços são simples, totalmente brancos, de iluminação lateral natural e iluminação artificial através de tetos de luz e focus LED. Há só um percurso possível, no entanto a entrada e a saída encontram-se no mesmo espaço de distribuição.

## ESPAÇOS DE DESCANSO E DISTRIBUIÇÃO

Entre cada sala de exposição a *Lenbachhaus* oferece um espaço de descanso que separa as salas e dá a possibilidade de o visitante seguir para um espaço expositivo diferente ou de voltar para o *foyer*. Muitos destes espaços desempenham mais que um papel de passagem, sendo também espaços onde obras contemporâneas são expostas.

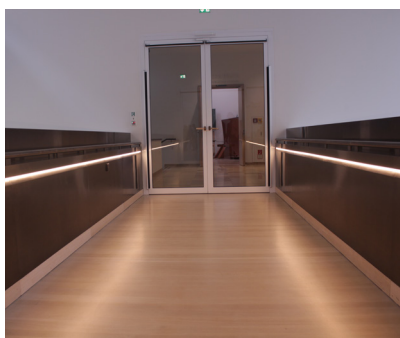
Tanto no primeiro como no segundo andar na ala norte há um espaço de descanso e de distribuição entre o edifício novo e o pré-existente. Esta pequena área é iluminada por uma janela ampla que ocupa a totalidade da largura e da altura do mesmo espaço e permite ao visitante ver a fachada dourada do edifício. Esta janela é composta por três vidros horizontais, o que faz com que o espaço

---

18 Joseph Beuys (1921-1986) foi um artista alemão, considerado um dos mais influentes artistas alemães da segunda metade do séc. XX. Usava diversas técnicas nas suas obras, incluindo a escultura, a performance, o vídeo e a instalação.



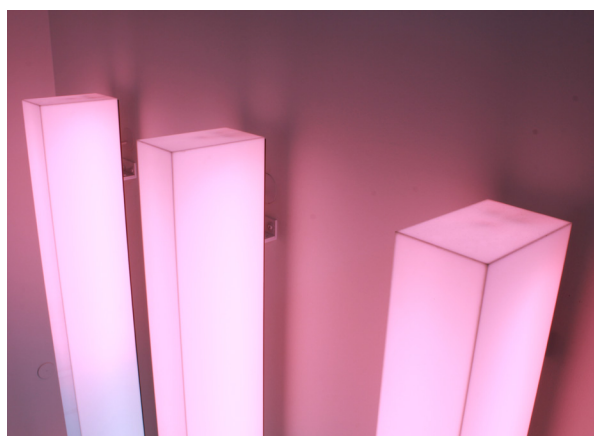
117. Jardim histórico visível da área de distribuição da ala sul.



118. Espaço de distribuição da ala sul.



119. Fachada principal visível do espaço de distribuição da ala sul.



120. Caixa de escadas que conecta a ala norte e a oeste. A escultura *Rot-Weinrot* faz o espaço respirar, tornando um espaço de passagem num ambiente calmo e expositivo.

pareça maior. A pintura branca das paredes é também importante nesta área, pois dá mais ênfase aos tubos metálicos da fachada e neutraliza o espaço, para preparar o visitante para a entrada numa das salas.

O espaço equivalente da ala sul situa-se no primeiro piso e é uma longa ponte-corredor que passa sobre o átrio de entrada, sendo possível observar-se daí o jardim histórico do complexo e a nova fachada principal da *Lenbachhaus*. O corredor é protegido por guardas metálicas de um bronze escuro e iluminado por uma linha de luz que, refletindo-se na porta de entrada, parece prolongar-se até ao infinito.

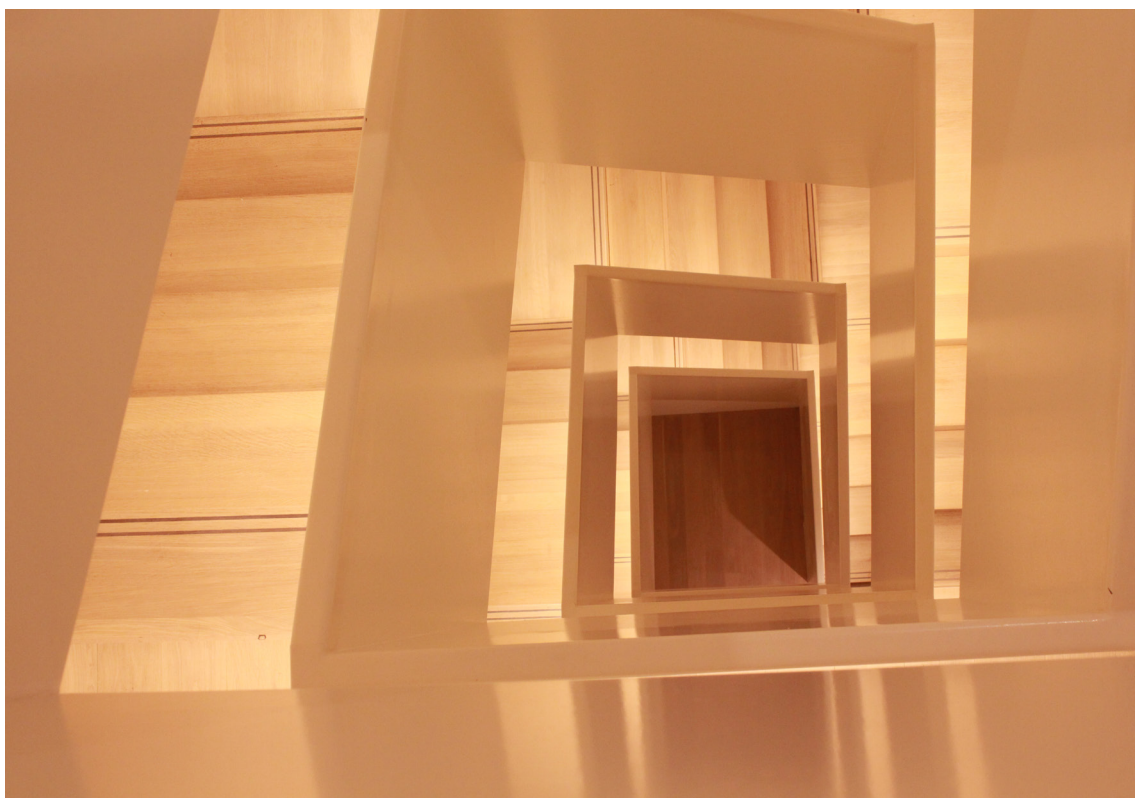
As alas norte e oeste são ligadas por uma caixa de escadas que liga os três pisos. Este espaço é animado por uma instalação formada por esculturas de luz, *Rot-Weinrot* (2008/2012) (Vermelho-bordeaux), da autoria de Dietmar Tanterl, que consiste na colocação de 18 lâmpadas, em 3 lados da caixa de escadas. Estes elementos luminosos, dispostos nos patamares da caixa de escadas, atenuam a natural sensação de esforço, associada ao movimento das pessoas, na descida e na subida das escadas e contribuem para dar a ideia de que o espaço da caixa de escadas foi alargado. As lâmpadas contidas nesses objetos irradiam luz para o espaço e para as paredes, pelos três lados da peça, criando um efeito escultural causado, também, pelo seu ligeiro afastamento das paredes.

Em intervalos regulares, estes paralelepípedos de luz alternam a sua cor, entre luz branca e luz vermelha, fazendo com que esta última se vá suavizando até se fundir com a luz branca, desvanecendo-se numa alegoria à memória<sup>19</sup>. Esta alternância, entre cores frias e cores quentes, faz com que toda a área da caixa de escadas

---

19 *Rot-weinrot* é uma referência às cores da bandeira austríaca, e uma aproximação, embora distante, à identidade nacional do autor, pois Tanteil era austríaco, apesar de ter ido viver para Munique em 1970. Esta instalação é uma subtil reflexão e referência ao símbolo nacional como se a proximidade ou mesmo identidade fossem desaparecendo e transformando-se mais numa vaga memória.





121. Caixa de escadas da *villa* de Lenbach, com iluminação discreta. Estas escadas dão acesso ao último piso da villa, que de momento ainda se encontra fechado.

pareça respirar.

O último espaço de distribuição pública é a nova caixa de escadas da *villa* de Lenbach que também ilumina o espaço de forma harmoniosa, através de uma faixa de luz branca alojada no corrimão.

Podemos observar que em todos os espaços há uma tendência para o uso de luz, de forma controlada, com o objetivo de criar uma situação que afete as emoções e sensações do observador, sem lhe dar a conhecer que componentes é que ativam essas reações. Tudo parece extremamente racional, tudo pode ser lido imediatamente. No entanto, só quem tiver curiosidade pelos pormenores pode aperceber-se quais são os mecanismos que lhe despertam emoções.

A *Lenbachhaus* apresenta todos os seus espaços como áreas expositivas. Todas as áreas de pavimento e parede têm peças artísticas que ajudam a dar vida a esses espaços. Assim, a caixa de escadas não é só um meio de acesso, é um espaço arquitetónico de pausa, onde são expostas peças de rápida visualização. O *foyer* não é só um ponto de encontro, é um espaço de introdução, um espaço de reflexão, de abertura e de respiro, onde as histórias se fundem e dão origem a um conto de luz e cor, transmitidas pela obra *Wirbelwerk*.



122. Claraboia da área de exposição *Die Blau Ritter*, do novo edifício.



123. Tetos de luz na área expositiva contemporânea, depois de 1945, ala oeste.



124. Iluminação lateral projetada para o teto, fá-lo parecer mais alto.



125. Salas de exposição iluminadas através de luz natural. Ausência de luz artificial direta.

## PROJETO DE LUZ

*Architecture is the right balance of space and light*

- Henning Larsen<sup>01</sup>

A luz foi um dos principais conceitos de que a nova *Lenbachhaus* se serviu, sendo imperativo usar ao máximo a luz natural e, quando insuficiente, usufruir de um único sistema de luz artificial.

Para isso, houve o recurso a duas soluções diferentes. As salas que possuíam luz natural tinham de ter luz artificial, aproximadamente, da mesma qualidade, o mais imperceptível possível; e, claro, as salas que não tinham luz natural, deveriam ser, igualmente, bem iluminadas.

O objetivo era encontrar um único mecanismo que resolvesse os diferentes problemas. A solução encontrada foi o uso de LEDs (*Light-Emitting Diodes*) para as diferentes funções, sendo até os holofotes, que iluminam individualmente os objetos, feitos de LEDs. O artista de Munique, Dietmar Tanterl, fez a proposta inicial de lumino-técnica, usando LEDs de luminosidade, intensidade e espectro ajustáveis, implementando a técnica da OSRAM<sup>02</sup>.

A utilização das luzes LED está, atualmente, em grande discussão, mas visto que os conhecimentos atuais sobre este tipo de dispositivos ainda não estão muito avançados, os debates são marcados por imprecisões e incerteza.

Uma das vantagens cruciais dos LEDs é que os pontos individuais de luzes não estremecem como as luzes fluorescentes. Pelo contrário, a luminosidade pode ser regulada, permitindo que as

---

01 em [www.henninglarsen.com](http://www.henninglarsen.com)

02 OSRAM é uma empresa especializada na fabricação de lâmpadas, luminárias e sistemas de iluminação. O seu nome foi registrado em 1906 na Alemanha e a sua sede situa-se em Munique, numa das praças principais da cidade, a *Karlplatz*. O nome da marca corresponde a dois elementos químicos utilizados no fabrico de lâmpadas no início do séc. XIX, OS de *Osmium* (Ósmio) e RAM de *Wolfram* (Tungstênio).



obras de arte possam ser iluminadas por uma luz sempre igual, independentemente das variações de luminosidade natural, fornecendo uma sensação de calma.

Inicialmente, a principal preocupação consistia em oferecer às salas de exibição uma luz semelhante à da luz do dia e, para isto, era necessário um largo espectro de luz, que abrangesse cores azuladas muito frias (6000 kelvin) e cores quentes (2500 kelvin). Isto foi possível com o uso de lâmpadas ajustáveis, compostas por LEDs de diferentes cores que pudessem alcançar diferentes séries de efeitos de luz, para diferentes tarefas.

Um desafio particular foi o de criar uma luminosidade consistente, nas salas onde há muitas diferenças na luz natural disponível ou a sua ausência. Tanto os tetos luminosos como as aberturas de luz, em combinação com luz artificial, foram pensados para oferecerem uma luz semelhante à da luz natural. Para satisfazer todos estes requisitos foi preciso encontrar soluções “feitas à medida”.

Pela primeira vez, na história dos museus, todas as áreas de um museu puderam ser iluminadas pela mesma qualidade de luz. Devido a uma grande variedade de opções, a luz em cada sala pode ser controlada e adaptada, separadamente, querendo isto dizer, que se torna possível atuar, em função de uma obra de arte específica. O objetivo de criar uma luz o mais natural possível, que ilumine os trabalhos de forma otimizada, fica concretizado quando os visitantes não se dão conta de que foi usada luz artificial na iluminação das obras de arte.

*Wall surfaces capturing the light makes the present much more intense for the people inside a building* - Henning Larsen<sup>03</sup>

---

03 em [www.henninglarsen.com](http://www.henninglarsen.com)

## **CAPÍTULO 6**

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Munique é uma cidade que preza a sua História e Ludwig I foi o rei que a transformou na cidade das artes.

A *Kunstareal* foi planeada para uma zona não urbanizada. O seu plano tinha um carácter próprio, integrado num projeto urbano. Era uma área que funcionava como um centro artístico fora do centro da cidade. Hoje em dia, continua a ser a zona artística privilegiada, onde se encontram as exposições e os museus mais importantes da capital bávara. No entanto, com a evolução dos tempos e com o crescimento urbano, a *Kunstareal* estagnou em relação ao seu desenho urbano, ficando descontextualizada relativamente à sua envolvente, que não tinha conexões com os principais pontos da cidade e não respondia às principais preocupações da contemporaneidade. Esses problemas estão agora a ser resolvidos, através de novas ligações ao centro da cidade e da criação de novos núcleos de atração do público. O principal exemplo é a nova extensão da *Lenbachhaus* com a nova entrada que abraça a *Königsplatz*, por onde chega a maior parte dos visitantes. Deste modo, cria um espaço aberto, que dá a conhecer a nova face do museu, constituindo também um miradouro para os monumentos da cidade que foram a razão da implantação da *Lenbachhaus* naquele local estratégico.

A *Lenbachhaus* é um exemplo de arquitetura contemporânea que utiliza diferentes tipos de soluções para resolver problemas de diferentes escalas. Apesar de o exterior do edifício evocar uma arquitetura *blockbuster*, que atrai o visitante, ele respeita a sua envolvente e as exigências da área urbana, resolvendo alguns problemas de conexão visual e física entre espaços públicos nos seus arredores. O seu exterior exuberante, dourado, mas delicado e suave, devido aos seus tubos delgados, chama a atenção do transeunte. A caixa dourada reflete-se no espaço como um objeto novo e chama-

tivo, mas apesar da sua cor e materiais, integra-se perfeitamente no edifício pré-existente, respeitando as suas características em termos de escala e de cores exteriores. Deste modo, proporciona um diálogo entre a arquitetura, a arte exposta e o meio urbano.

Além de mostrar no exterior o seu carácter artístico, os arquitetos integraram peças de arte em espaços estratégicos do edifício, criando áreas-extra de exibição em vários espaços abertos do museu, como é o caso do *foyer*. Deste modo, tornam-se locais de exposição, onde a arquitetura do museu e a arte exposta interagem, criando uma simbiose significativa. Essas peças além de serem expositivas possuem, também, outras funções nos espaços do museu. Algumas têm uma função apelativa ao visitante atraindo-o até ao espaço em que cada uma se insere, como é o caso da *Wirbelwerk*, outras, como a *Rotweinrot*, transmitem calma e são símbolo de transição entre as diferentes salas temáticas.

A *Lenbachhaus* é um museu de arte moderna e contemporânea que se exhibe no meio urbano, sem abandonar a sua História e sem esquecer as suas origens. A caixa dourada é mais que um edifício, é um objeto no qual a arte se funde, é uma peça do próprio museu.





## **ANEXOS**



126. Free University.



127. Commerzbank, sede.



128. Crescent wing, Sainsbury centre for visual arts.



129. Reichtag, novo parlamento alemão.



130. Estação de comboios de Dresden.



131. Estação de comboios de Dresden.

## FOSTER + PARTNERS

*Foster + Partners* é um gabinete de arquitetura, urbanismo e design sediado em Londres. A empresa foi fundada por Norman Foster em 1967, pouco tempo depois de ele ter saído do gabinete *Team 4*.

Desde o início da fundação, a firma trabalhou em mais de 75 países, tendo recebido mais de 580 prêmios e menções pelo seu excelente design e ganho mais de 100 competições nacionais e internacionais. Uma das suas primeiras obra públicas mais conhecidas foi o *Sainsbury Centre*, em Norwich (1991), Inglaterra, um edifício completamente novo, implantado num campus universitário de 1960.

Entre os projetos mais reconhecidos destacam-se, na Alemanha, a reconstrução do histórico Parlamento de Berlim (1999), a reconstrução e expansão da *Free University Campus* da capital (2005), a torre da sede *Commerzbank* de Frankfurt (1997) e a transformação da estação de comboios de Dresden (2006). Três destas intervenções envolveram trabalhos com edifícios pré-existent.

O trabalho com pré-existências ocupou a atenção de Foster num grande número de projetos realizados nos últimos vinte anos. Mais recentemente, Foster + Partners foi responsável por uma série de projetos de museus e galerias que envolveram a adaptação e a extensão de edifícios históricos. Entre eles, destacam-se pela sua escala e design, o *British Museum* em Londres (2000), a *Smithsonian Institution* em Washington D.C. (2007) e o Museu de *Fine Arts* em Boston (2010).





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Luis; *Museologia – Introducción a la teoría y práctica del museo*; 1ª ed; Madrid: ISTMO;

ALTHAUS, Karin; *The Lenbachhaus*; traduzido do alemão por Gerrit Jackson; editora Lenbachhaus Munich, 2013.

AMELUNXEN, Hubertus; Friedel, Helmut; Hoberg, Annegert; Münhling, Matthias; Powell, Ken; *Das Lenbachhaus buch, Geschichte, Architektur, Sammlungen*; editora Prestel Pub, 2013;

BACCHESCHI, Edi; *The Alte Pinakothek of Munich and the Castle of Schleissheim and their paintings*; Arco Pub. Co. in New York, 1974;

BARRANHA, Helena; *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal : da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*; Porto : FAUP, 2007; Dissertação de Doutoramento em arquitectura;

BARRANHA, Helena; *Museus de Arte Moderna e Contemporânea - Conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*; Universidade do Algarve (2001); Tese de Mestrado;

BONIFÁCIO, Horácio; RODRIGUES, Maria; SOUSA, Pedro; *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura*; 4ª edição; edições Quimera;

CARRILHO, Manuel Maria; *Elogio da Modernidade: ideias, figuras, trajectos*; 1ªed.; Lisboa: Presença, 1989;

CRIMP, Douglas; *Sobre as ruínas do museu*; São Paulo: Martins Fontes, 2005;

ECO, Umberto; *A definição da Arte*; trad. José Mendes Ferreira; Lisboa: Edições 70;

FRIEDEL, Helmut; *Lenbachhaus Munich*; edições Prestel Museum Guide;

GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova*; 1ª ed. Porto: Faup Publicações, 2004;

HÉRNÁNDEZ, Francisco; *Manual de museologia*; Sintesis editora, 1994;

LAMPUGNANI, Vittorio Magnono; *Museus para o Novo Milénio: conceitos, projetos e edifícios*; ed. por Vittorio Magnago Lampugnani e Angelis Sachs; Munich: Prestel, 1999;

MALRAUX, André; *O museu imaginário*; trad. Isabel Saint-Aubyn. - Lisboa : Edições 70, 2000;

METZGER, Rainer; *München Die grosse Zeit um 1900, Kunst, Leben und Kultur 1890-1920*; Deutscher Taschenbuch Verlag;

MINTZKER, Yair; "The Defortification of the German City, 1689-1866", editora Cambridge university press, 1ª edição, 2012;

MONTANER, Josep Maria; *Nuevos museos: espácios para el arte y la cultura*; Barcelona: Gustavo Gili, 1990;

Idem; *Museos para el nuevo siglo*; Barcelona: Gustavo Gili, 1995;



Idem; *Museus para o séc.: XXI*; Barcelona: Gustavo Gili, 2003;

PEVSNER, Nikolaus; *A history of building types*; Princeton University Press in Princeton, N.J., 1976;

PIVA, António; *Lo spazio del Museo: proposte per l'arte contemporanea in Europa*; 1ª ed; Venezia: Marsilio, 1993;

RICO, Juan Carlos; *Museos, Arquitectura, Arte: los espacios expositivos*; Sílex Editora, 1994

SALVINI, Roberto; *Pinakothek, Munich*; Newsweek in New York, 1969;

SCHAER, Roland; *L'invention des Musées*; Découvertes Gallimard - Gallimard, 1993;

SCHAWÉ, Martin; *Alte Pinakothek Munich*; edições Prestel Museum Guide, 2000;

SCHULZ-DORNBURG, Julia; *Arte e Arquitectura : novas afinidades*; Gustavo Gili;

TÁVORA, Fernando; *Da organização do espaço*; FAUP, 1999;

WHEATLEY, Paul; *Munich, from Monks to Modernity*; editora volk Verlag München, 2010;

WÜNSCHE, Raimund; *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*; translated from the german by Rodney Bastone; edições C.H. Beck;

ZIMOLO, Patrizia M; *L'Architettura del Museo: com scritti e progetti di Aldo Rossi*;

## **PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS**

BARRANHA, Helena; *Objectos singulares, lugares reconhecíveis: breve olhar sobre a arquitectura de museus no território ibérico*; em *Museus - Arquitectura Ibérica*; Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009; p.4;

GROSSMANN, Martin; *O Anti-Museu* - Revista de Comunicações e Artes v.24, São Paulo, 1991; p.5-20;

GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura espaços de cultura; em Museus – Arquitectura Ibérica* nº 34; Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009; p.4;

MOUTINHO, Ana; *A novidade do museu imaginário* - Diário de Notícias, 3 Nov. 2001; p.42;

KIEFER, Flávio; *Arquitetura de Museus* - ARQtexto1, 2000/2; p.12

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ONLINE

<http://www.fosterandpartners.com/>

<http://www.lenbachhaus.de/>

<http://www.designboom.com/architecture/lenbachhaus-museum-by-foster-and-partners-reopens-to-the-public/>

<http://www.pinakothek.de/en/alte-pinakothek>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Glyptothek>

<http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/en/glyptothek-munich.html>

<http://www.c20society.org.uk/botm/alte-pinakothek-munich/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_rulers\\_of\\_Bavaria](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_rulers_of_Bavaria)

Die Alte Pinakothek München, Englische Ausgabe em: <http://books.google.pt>

<http://hubpages.com/hub/Architectural-History-of-Museums>

[http://www.bauwelt.de/sixcms/media.php/829/10827238\\_46ac82aa49.pdf](http://www.bauwelt.de/sixcms/media.php/829/10827238_46ac82aa49.pdf)

<http://quadralectics.wordpress.com/3-contemplation/3-8-museums/>

<http://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-quarterly-museums/8640202.article?blocktitle=Typology&content>

ID=5649

<http://www.bildindex.de>

<http://www.stadtatlas-muenchen.de/>

<http://www.kunstareal.de/en/overview.html>

<http://www.artecapital.net/entrevista-116-helena-barranha>

<http://www.domusweb.it/en/interviews/2012/05/14/pedro-gadanhocurating-is-the-new-criticism.html>

<http://www.artecapital.net/estado-da-arte-30-paulo-cunha-e-silva-a-obra-de-arte-o-sistema-e-os-seus-donos-meta-analise-em-tres-tempos-i->

<http://www.artecapital.net/opinioao-44-helena-barranha-o-edificio-como-blockbuster-o-protagonismo-da-arquitectura-nos-museus-de-arte-contemporanea>

<http://www.artecapital.net/estado-da-arte-25-augusto-m-seabra-museus-desafios-e-crise-i->

<http://www.artecapital.net/estado-da-arte-26-augusto-m-seabra-museus-desafios-e-crise-ii-8232-8232->

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%BCnderzeit>

[http://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Referat-fuer-Stadtplanung-und-Bauordnung/Stadtentwicklung/stadt-bau-plan/city-building-plan/cbp\\_phase\\_2.html](http://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Referat-fuer-Stadtplanung-und-Bauordnung/Stadtentwicklung/stadt-bau-plan/city-building-plan/cbp_phase_2.html)



## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

1. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karte\\_Muenchen\\_MKL1888.png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karte_Muenchen_MKL1888.png)
2. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1855\\_Colton\\_Map\\_of\\_Bavaria,\\_Wurtemberg\\_and\\_Baden,\\_Germany\\_-\\_Geographicus\\_-\\_Germany3-colton-1855.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1855_Colton_Map_of_Bavaria,_Wurtemberg_and_Baden,_Germany_-_Geographicus_-_Germany3-colton-1855.jpg)
3. <http://www.nordostkultur-muenchen.de/viertel/oberfoehring/historie.htm>
4. <http://www.schauburg.net/php/artikel.php?code=179>
5. WHEATLEY, Paul; *Munich, from Monks to Modernity*; pág.26 e 27;
6. Idem; pág.3;
7. Postal do autor;
8. [http://www.stadt-muenchen.net/literatur/lebschee/lebschee\\_02.php](http://www.stadt-muenchen.net/literatur/lebschee/lebschee_02.php)
9. <http://hgisg.geoinform.fh-mainz.de/multi4/BildTempl.php?bildnr=785&gebiet=54&gliederung=30>
10. Postal do autor;
11. [http://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=2649](http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2649)
12. <http://www.stadtatlas-muenchen.de/>
13. Postal do autor;
14. <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Albert,+Joseph%3A+M%C3%BCnchen,+Residenz+%C2%96+K%C3%B6nigsbau,+Wintergarten+und+Nationaltheater>
15. WHEATLEY, Paul; *Munich, from Monks to Modernity*; pág.28;
16. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theresienwiese-1870.jpg>
17. <http://www.georgeglazer.com/prints/aanda/arch/belvederegarden.html>
- 18'. Diagrama de autoria própria.
18. <http://www.pizzatravel.com.ua/eng/germany>
19. [http://pegasoviaggi.wordpress.com/2011/06/06/nasce-uffizi-touch-il-useo-fiorentino-su-ipad-e-iphone/x\\_uffizi\\_firenze\\_ii\\_2008\\_091209032829/](http://pegasoviaggi.wordpress.com/2011/06/06/nasce-uffizi-touch-il-useo-fiorentino-su-ipad-e-iphone/x_uffizi_firenze_ii_2008_091209032829/)
20. <http://impressivemagazine.com/2013/06/20/interesting-facts-about-the-louvre-museum/>

21. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa\\_Medici\\_Rome\\_02.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Medici_Rome_02.jpg)
22. <http://www.lesmandalas.net/architecture/el-boullee-architectevisionnaire>
23. PEVSNER, Nikolaus; *A history of building types*; pág.122;
24. Foto do autor;
25. WÜNSCHE, Raimund; *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*; pág.180;
26. Idem; pág.182;
27. PEVSNER, Nikolaus; *A history of building types*; pág.124;
28. Idem; pág.124;
29. Idem; pág.125;
30. Idem; pág.125;
31. Idem; pág.125;
32. WÜNSCHE, Raimund; *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*; pág.197;
33. Idem; pág.199;
34. <http://quadralectics.wordpress.com/3-contemplation/3-8-museums/>
35. WÜNSCHE, Raimund; *Glyptothek, Munich, masterpieces of greek and roman sculpture*; pág.198;
36. <http://www.bildindex.de>;
37. Idem;
38. Idem;
39. Idem;
40. Idem;
41. Idem;
42. <http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/en/glyptothek-munich.html>
43. <http://fotograf-stuemer.de/blog/interieur/>
44. Foto do autor;
45. <http://www.bildindex.de>;
46. Idem;
47. <http://www.muenchen.de/sehenswuerdigkeiten/orte/120423.html>
48. <http://gogermany.about.com/od/picturesofgermany/ig/Museum-Island-Berlin-Photos/Altes-Museum-Berlin.htm>

49. <http://hmdegree.wordpress.com/2011/11/17/blog-10-the-british-museum-2/>
50. <http://www.bildindex.de>;
51. PEVSNER, Nikolaus; *A history of building types*; pág.129;
52. Idem;
53. <http://www.bildindex.de>;
54. Idem;
55. Idem;
56. <http://www.kunstareal.de/en/overview.html#>
57. <http://www.bildindex.de>
58. <https://www.playle.com/listing.php?i=NKYPHOTOS216>
59. <http://www.playle.com/listing.php?i=nkyphotos211>
60. <http://www.bildindex.de>
61. Idem;
62. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ehrentempel>
63. <http://www.bildindex.de>
64. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/Lenbachhaus.jpg/1280px-Lenbachhaus.jpg>
65. <http://www.bildindex.de>
66. Diagrama de autoria própria;
67. Diagrama de autoria própria;
68. <http://www.bildindex.de>
69. Idem;
70. Idem;
71. Idem;
72. Diagrama de autoria própria;
73. <http://www.bildindex.de>
74. Idem;
75. ALTHAUS, Karin; *The Lenbachhaus*; pág.37
76. Foto do autor
77. Idem;
78. Idem;

79. ALTHAUS, Karin; *The Lenbachhaus*; pág.97
80. Idem, pág.116;
81. Idem, pág.108;
82. <http://www.fosterandpartners.com/>
83. Idem;
84. Foto do autor;
85. <http://www.fosterandpartners.com/>
86. Foto do autor;
87. <http://www.fosterandpartners.com/>
88. Foto do autor
89. Diagrama autoria própria;
90. Idem;
91. Idem;
92. <http://www.fosterandpartners.com/>
93. Idem;
94. Idem;
95. Diagramas de autoria própria;
96. <http://www.fosterandpartners.com/>
97. <http://www.fosterandpartners.com/>
98. Idem;
99. Idem;
100. Idem;
101. Foto do autor;
102. <http://architectism.com/lenbachhaus-museum-by-fosterpartners/>
103. Diagrama de autoria própria;
104. Idem;
105. <http://architectism.com/lenbachhaus-museum-by-fosterpartners//>
106. Foto do autor;
107. Idem;
108. Idem;
109. Diagrama de autoria própria;
110. Fotos do autor;



- 111. Idem;
- 112. <http://www.fosterandpartners.com/>
- 113. Foto do autor;
- 114. <http://www.bildindex.de>
- 115. Diagrama de autoria própria;
- 116. Foto do autor;
- 117. Idem;
- 118. Idem;
- 119. Idem;
- 120. Idem;
- 121. Idem;
- 122. Idem;
- 123. Idem;
- 124. Idem;
- 125. Idem;
- 126. <http://www.fosterandpartners.com/>
- 127. Idem;
- 128. Idem;
- 129. Idem;
- 130. Idem;
- 131. Idem.

